

العنوان في النص الشعري الحديث

في المملكة العربية السعودية

/

..

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمد ،
وعلى آله وصحبه أجمعين ؛ وبعد :

يُعدّ العنوان في الشعر الحديث عنصراً مهماً لا تخلو منه النصوص الشعرية؛ غير أنه ليس مجرد إضافة شكلية فارغة من المدلول ، وإنما أصبح يشكلّ واحداً من مفاتيح النص الشعري التي تساعد على كشف مدلولاته، واستكناه أسرارها ، مما جعله في رؤية الدارسين عتبة النص باعتباره المفتاح الأهم لمقاربتة. غير أن ذلك لا يعني أن العناوين تتساوى في فاعليتها ، إذ إن ثمة تفاوتاً بينها في هذا السياق . فإذا كان دور بعضها يقتصر على الإشارة إلى موضوع النص فحسب ، فإن هناك عناوين تتسم بقدرتها على تكثيف دلالة النص ، كما أن هناك من العناوين ما يشكلّ عنصراً في تأويل النصوص، إذ يصبح الوصول إلى دلالة نص ما مرتبطاً به .

إن هذه الفاعلية للعنوان في النص الشعري كانت دافعاً لي للتفكير في اختياري دراسة (العنوان في النص الشعري الحديث) محوراً لرسالة الماجستير ؛ ذلك أن قراءة النصوص عبر عناوينها لازالت ميداناً جديداً للبحث يحفز الدارسين لمقاربتة، ولاسيما في ظل معطيات النقد المعاصر التي منحت للقارئ فرصة كبيرة، وخاصة من خلال الدراسات السيميائية .

وثمة أسئلة معرفية مهمة كانت فاعلة في هذا البحث، إذ كنت اتطلع إلى الإجابة عنها ، وأهمها:

١- كيف يتم استتباط العنوان الشعري ؟

٢- ما الوظيفة التي تتحقق للنص الشعري من خلال العنوان ؟

٣- كيف تشكل العنوان الشعري فنياً ؟

وقد ارتأيت أن يكون محور دراستي نتاج ثلاثة من الشعراء السعوديين هم (ضياء الدين رجب ، وغازي القصيبي ، وسعد الحميدين) ، لانتمائهم هؤلاء إلى اتجاهات شعرية مختلفة حافظاً لاختياري إيّاهم ؛ لاكتشاف كيفية اختيارهم لعناوينهم. إذ ثمة تباين



بين شاعر محافظ ، وشاعر رومانسي ، وآخر حداشي. ولست أزعج هنا أنني أول من يقارب هذا الموضوع ، إذ إن هناك دراسات أخرى سبقني إلى هذا المجال ، وإن كان مؤلفوها لم يقصروها على الشعر ، ومن هذه الدراسات :

١- كتاب (سبب العوان) للدكتور بسّام قطّوس أستاذ النقد الحديث بجامعة اليرموك، والصادر عن مكتبة كنانة في إربد ، وهو دراسة لعدد من النصوص الشعرية والسردية العربية .

٢- كتاب (العنوان في الشعر العربي ، النشأة والتطور) للدكتور محمد عويس الصادر عام ١٩٨٨م عن مكتبة الأنجلو المصرية ، وهو يتعرّض للعنوان بشكل موسّع ، إذ يقدم رسداً تاريخياً له في التراث العربي .

٣- دراسة (العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهراً إبداعياً) ، للدكتور عبدالله الرشيد ، والتي نُشرت ضمن أبحاث الملتقى الأدبي بنادي القصيم، وخرجت ضمن عدّة بحوث متفرّقة في كتاب بعنوان (عقدان من الإبداع الأدبي السعودي ، ١٤٢٣هـ بمناسبة مرور عشرين عاماً على حكم خادم الحرمين الشريفين) ، ويقع البحث في اثنتين وعشرين صفحة .

٤- (العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي) ، للدكتور محمد فكري الجزار ، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وهي دراسة تتناول بعض النصوص الشعرية والسردية المصرية .

ولاشك أن هذه الدراسات هي محل التقدير لريادتها في هذا المجال ، كما أنها شكّلت مرجعاً مهماً أستعنت به في دراستي .

وفي ضوء قراءتي للمادة العلمية ، وبناء على أسئلة البحث ، رأيت أن يكون البحث مقسماً على النحو التالي :

❖ المقدمة.

❖ التمهيد :

- مفهوم العنوان ودوره في الدراسات الحديثة.



- العنوان في الشعر القديم.

- العنوان في الشعر الحديث.

التمهيد : وقد تناولت فيه مفهوم العنوان معجمياً ، ودوره في الدراسات الحديثة التي رأت منه ضرورة تعطي النص بعداً دلاليّاً يزيد نضجاً ، ثم تناولت العنوان في الشعر القديم كما عرفته بعض النصوص القليلة . والملاحظ أن تلك العنونة التي لازمت النصوص اقترنت بانتقال النص الشعريّ إلى التدوين منتقلاً من الشفاهية ، كما تناولتُ العنوان في الشعر الحديث والعوامل التي أسهمت في ظهوره ، كالصحافة ، إضافة إلى تيارات شعريّة عزّزت من قيمته كالرومانسيّة.

ثم انتقلت إلى الفصل الأول الذي يدور حول آليات استنباط العنوان ، وقد تم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث جاءت على النحو التالي :

المبحث الأول : الاستنباط المعجمي ؛ ويقوم هذا المبحث على رصد العنوان المستنبط من النص ، وبالتالي قام النص مقام المعجم ، وقد انقسم هذا المبحث بدوره إلى قسمين هما : الاستنباط المعجمي الصريح ، ويقصد به ورود العنوان كما هو (صريحاً) داخل النص دون تغيير يذكر. والقسم الثاني : الاستنباط المعجمي المشتق ، وهو ورود العنوان داخل النص (مشتقاً) ، أي أن الشاعر غير في صيغته ، لكنه مأخوذ من النص في النهاية على نحو ما ؛ ولن يكون للأمر أهمية كبيرة لو لم يتم البحث بدراسة النوعين ، ومحاولة العثور على الفروق الدلاليّة ، وهو ما حاولت دراسته من خلال النماذج المختارة للدراسة.

المبحث الثاني : الاستنباط الدلالي ؛ وفيه تم تناول العنوان المستنبط من خارج النص ، وتحليله ، ومعرفة أثر هذا العنوان على الدلالة.

المبحث الثالث : الاستنباط المزدوج ؛ إذ تم رصد العنوان المزدوج وهو ينحصر في العنوان المركّب ؛ لأنه يبحث عن تلك العناوين التي تعتمد في جزء منها على النص ، فيما تأخذ الجزء الآخر من خارجه ، وقد تم رصد تلك العناوين ودراسة نماذج منها ، مع المقارنة بين أنواع المباحث الثلاثة وتأثيرات تنوع آليات استنباط العنوان على المعنى. مع عدم إهمال الناحية الإحصائية التي أضاعت بعض الجوانب المهمّة .



❖ الفصل الثاني: (وظائف العنوان) : وقد قسمته إلى ثلاثة مباحث هي :

المبحث الأول : الوظيفة الإخبارية.

المبحث الثاني : الوظيفة الدلالية.

المبحث الثالث : الوظيفة التأويلية.

تناول هذا الفصل (وظائف العنوان) الثلاث ، إذ تُشكّل وظائف العنوان دوراً مهماً مع النص في تشكيل الدلالات ، والمقصود بوظائف العنوان هو تلك الآليات والصور التي أخذها العنوان للدلالة على مضمون النص ، والدور الذي قام به ، وقد جاءت على النحو التالي:

الوظيفة الإخبارية : المقصود بالوظيفة الإخبارية هنا دلالة العنوان على مضمون النص (أي إخبار العنوان) ، دون أن يقدم التفاصيل الصغيرة التي تبقى مهمة النص في النهاية ، وهو ما يعني أيضاً أن هناك نوعاً آخر أكثر تحديداً وتأطيراً للنص وهو العنوان ذو الوظيفة الدلالية وهو موضوع المبحث الثاني ، حيث يتجاوز الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة الدلالية التي تكشف بعض دلالات النص ، أما الوظيفة الثالثة فهي الوظيفة التأويلية وهي الأكثر إبداعاً ، حيث لا يدل العنوان على مضمون النص ، بل يحتاج إلى التأويل للوصول إلى دلالة العنوان وعلاقته بالنص.

❖ الفصل الثالث: (التشكيل الفني) ، وقد قمت بتقسيمه إلى ثلاثة مباحث هي :

المبحث الأول : الأسلوب .

المبحث الثاني : الصورة الفنية.

المبحث الثالث : التناس.

وقد بدأت هذا الفصل بالحديث عن الأسلوب ، ومفهومه وأنماطه ، وطريقة معالجة هذا المبحث .

وما أقصده بالأسلوب هو الطريقة التي اتبعها الشاعر في صياغة العنوان ، والتي اعتمد فيها الشعراء على طريقتين هما :

١- العنوان المفرد .



٢- العنوان المركب.

وقد تناولت العنوان المفرد بشكل موجز ، لأن دراسة التشكيل تركز أساساً على التركيب ، ويقتصر العنوان المفرد على كونه أسلوباً قد يفضله شاعر ما على العنوان المركب، كما أنه يمتاز بتكثيف الدلالة فقط، مع ذكر إحصاءات تتعلّق به عند كل نموذج ، ثم انصرفت إلى العنوان المركب وقسمته إلى قسمين هما :

١- المركب الإسمي (الجملة الإسمية).

٢- المركب الفعلي (الجملة الفعلية) .

وتناولت في القسمين أساليب الإضافة والتقديم والتأخير والتكرار والنداء، وأثر ذلك في دلالة العنوان وعلاقته بالنص ، وبيان الفارق بين المركب الإسمي والفعلي دلائلياً.

المبحث الثاني : الصورة الفنية؛ وقد تم التقديم لهذا المبحث بالحديث عن محاولات تعريف الصورة الفنية عند القدماء ، ثم محاولات المحدثين وتقسيماتهم لها. وخلاصة القول في ذلك إن الصورة الفنية تحظى بالإجماع على أهميتها والاختلاف في تعريفها، وقد تناولتها عند نماذجنا الثلاثة عبر التقديم والتأخير والإضافة والنداء واستعمالاته وبعض الصور الأخرى . وقد يتبادر إلى الذهن أن النداء والإضافة والتقديم والتأخير قد تم تناولها في مبحث الأسلوب ، والحقيقة أنها تتدرج مع عنوان الفصل تحت (التشكيل) ، ولكن ليس كل نداء يحمل صورة فنية وكذا الإضافة والتقديم والتأخير .

المبحث الثالث : التناص ، وتم التقديم لهذا المبحث بتناول مفهوم التناص عند القدماء، وهو ما عرف بالسرقات ، كما تناولت التناص عند المحدثين ، وهو ما بدأ عند (باختين) وسمّاه الحوارية، ثم عمّق على يدي (تودوروف وجوليا كريستيفا) ، إضافة إلى تقسيمات الفرنسي (جيرار جينيت) للتناص؛ كما أشرت إلى تناول النقاد العرب للتناص كمحمود جابر و علي العلاق ومحمد مفتاح، والخلاصة أن التناص هو : " تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^(١) كما عرفه محمد مفتاح؛ ويبقى السؤال حول طريقة تناول التناص عند نماذجنا الثلاثة، إذا يصعب عملياً

(١) مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، ط٤(٢٠٠٥)، ص١١٩.

الإمام بالتراث الشعري البشري ، وبالتالي تم الاعتماد على الذاكرة و ماقد يتاح من مصادر، أوتحيل عليه التجربة لكل نموذج كما في (سيرة شعريّة) عند (غازي القصيبي) مثلاً، مع وضع قاعدة رئيسة في تناص العنوان مع غيره هي: تناص دلالة النصين وإلا بقي تناصاً شكلياً ، مع إهمال تناص العنوان مع دواخل النصوص رغم أهميته ، فالتناص على مستوى العنوان هو الغاية المنشودة هنا .

وقد تم تقسيم هذا المبحث إلى أربعة أقسام مندمجة ومتواصلة هي : تناص الشاعر مع التجارب العربية والعالمية ، تناصه مع الشعراء السعوديين، وتناصه الداخلي مع نفسه، ثم تناص الشعراء الثلاثة مع بعضهم إن وجد. إضافة إلى دراسة النصوص ، وبيان مواضع التناص فيها .

الخاتمة : وقمت فيها بإثبات أهم النتائج التي توصلت إليها . وقد اعتمدت في دراستي للعنوان على منهج ينطلق من وصف المادة الشعرية، سعياً إلى تحليلها. وبعد ، فالشكر مزجى خالصاً لسعادة الأستاذ الدكتور عبدالله بن محمد العضيبي، الذي تولّى الإشراف على هذا البحث ، ومنحه من وقته وجهده الكثير ، ولما خصّني به من رعاية وتوجيه ، فلم يبخل عليّ بوقته ، ولا بجهده ، وفتح لي صدره وبيته ، ونصح لي نصح الوالد لولده ، فنهلت من علمه وأفدت من توجيهاته ، ولا أملك إزاء ماقدمه لي إلا الشكر والدعاء له بأن يجعل الله ذلك في موازين حسناته، وأن يجزيه عني خير الجزاء .

والشكر موصول لجامعة أم القرى ممثلة في كليّة اللغة العربية ، وقسم الدراسات العليا فيها ، على احتضانها وتشجيعها لي ، وأشكر كل الشكر لأساتذتي وعلى رأسهم سعادة العميد ، وسعادة رئيس قسم الدراسات العليا ، وأعضاء هيئة التدريس ، كما أشكر كل من كان له فضل عليّ قلّ أو كثير .

وأشير هنا إلى أن هذا البحث ماهو إلا جهد المقلّ ، وهو كأي جهد بشري يعتريه النقص والتقصير ، فإن أحسنت فله الحمد أولاً وآخراً ، وظاهراً وباطناً ، وإن كانت



الأخرى فإنني أرجو الله ألا يحرمني أجر الاجتهاد ، وصلى الله وسلم على سيد الأولين
والآخرين ، محمد بن عبدالله ، وعلى آله وصحبه أجمعين .



التمهيد



التمهيد :

يعدّ العنوان بتعريفه المعجمي أساساً يعتمد عليه البحث ، باعتباره مشتقاً من المعنى، وأثراً (علامة) وسمة.

ومن هنا كانت هذه الوقفة حول (المعنى المعجمي) كما تناولته المعاجم العربيّة.

المعنى المعجمي :

قال صاحب اللسان : " وَعَنْتُ الْكِتَابَ وَأَعَنْتُهُ لَكِذَا أَيَّ عَرَضْتُهُ لَهُ وَصَرَفْتُهُ إِلَيْهِ. وَعَنْ الْكِتَابَ يَعْنِي عَنَّا وَعَنْهُ : كَعَنْوَهُ ، وَعَنْوْتُهُ وَعَلَوْتُهُ بِمَعْنَى وَاحِدٍ ، مُشْتَقٌّ مِنَ الْمَعْنَى. وَقَالَ اللَّحْيَانِيُّ : عَنَّتُ الْكِتَابَ تَعْنِينًا وَعَنْيْتُهُ تَعْنِيَةً إِذَا عَنَوْتُهُ ، أَبَدَلُوا مِنْ إِحْدَى النُّونَاتِ يَاءً ، وَسَمِّيَ عُنُونًا لِأَنَّهُ يَعْنُ الْكِتَابَ مِنْ نَاحِيَّتَيْهِ ، وَأَصْلُهُ عُنَّانٌ ، فَلَمَّا كَثُرَتِ النُّونَاتُ قَلِبَتْ إِحْدَاهَا وَآوَاءً ، وَمِنْ قَالَ عُلُونُ الْكِتَابِ جَعَلَ النُّونَ لَامًا لِأَنَّهُ أَخْفَ وَأَظْهَرَ مِنَ النُّونِ. وَيُقَالُ لِلرَّجُلِ الَّذِي يُعَرِّضُ وَلَا يُصْرِحُ : قَدْ جَعَلَ كَذَا وَكَذَا عُنُونًا لِحَاجَتِهِ ؛ وَأَنْشُدُ :

وَتَعْرِفُ فِي عُنُونِهَا بَعْضَ لَحْنِهَا وَفِي جَوْفِهَا صَمْعَاءُ تَحْكِي الدَّوَاهِيَا

قال ابن بري: والعُنُونُ الأثر؛ قال سَوَّارُ بنِ المَضْرَبِ:

وَحَاجَةٌ دُونَ أُخْرَى قَدْ سَنَحْتُ بِهَا جَعَلْتُهَا لِتِي أَخْفَيْتُ عُنُونَا

قال: وكلما استدلت بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عُنُونٌ له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله تعالى عنه:

ضَحَّوْا بِأَشْمَطِ عُنُونِ السُّجُودِ بِهِ يُقَطِّعُ اللَّيْلَ تَسْبِيحًا وَقُرْآنَا

قال الليث: العُلُونُ لغة في العُنُون غير جيدة، والعُنُون، بالضم، هي اللغة الفصيحة؛ وقال أبو دُوَادِ الرُّوَاسِي:

لَمَنْ طَلَّ كَعُنُونِ الْكِتَابِ بِيَطْنِ أَوَاقٍ، أَوْ قَرْنِ الدُّهَابِ؟

قال ابن بري: ومثله لأبي الأسود الدُّؤَلِي:

نَظَرْتُ إِلَى عُنُونِهِ فَنَبَذْتُهُ كَتَبْتُكَ نَعْلًا أَخْلَقْتَ مِنْ نَعَالِكََا



وقد يُكسرُ فيقال عنوانٌ وعنوانٌ. واعتنَّ ما عند القوم أي أعلمَ خبرَهم." (١)

وجاء في تاج العروس :

"(وعنوان الكتاب وعنوانه) بضمهما بقلب الواو في الثانية ياء (ويكسران) قال الليث: العلوان لغة غير جيِّدة والذي يفهم من سياق ابن سيده أن العُنوان بالضم والكسر أمَّا العُنيان فبالكسر .." (٢) وقال "سمِّي به لأنه يعنُّ له (أي الكتاب) من ناحيته أي يعرض (وأصله عنان كرمّان) فلما كثرت النونات قلبت إحداهما واوا" (٣)

❖ وفي القاموس المحيط .. وكَلِّمًا استدلت بشيء يظهر على غيره فعنوان له" (٤)

❖ وجاء في المقاييس "عُنيان الكتاب، وعُنوانه، وعُنيانه ، وتفسيره عندنا أنه البارز منه إذا خُتِم." (٥) وقال "...وهو فيما ذكروا مشتق من المعنى؛ قال غيره من جعل العنوان من المعنى قال :عَنَيْت بالياء في الأصل" (٦)

ومن خلال ما سبق نرى أن نظرة المعاجم العربيّة لكلمة عنوان قد تفرّعت لتفيد الظهور، والاعتراض، والمعنى، والعلامة، مع إضافتها لكلمة (الكتاب) مما يعطي إشارة مباشرة تدل على معرفة قديمة بالعنوان وإن اتجهت نحو المنجز النثري.

"إن العنوان يفسّر شيئاً ما، (...) وإن عنوانه شيء بعينه تعد سمة هذا الشيء ومعناه ومقصده" (٧)، وما يعطيه المعنى المعجمي إضافة إلى ما سبق جعله إياه اسماً و(سمة) مما يرفع منزلته باعتبار المعنى يندرج تحته "إنما جعل الاسم تنويهاً بالدلالة على المعنى لأن المعنى تحت الاسم" (٨)

العنوان في الشعر القديم : وإذا ما حاولنا أن نرصد حضور العنوان في تراثنا الشعريّ – وهو مما يهتمنا في هذا البحث – فإن الدكتور محمد عويس يرى أن "من الثابت أن

(١) لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، ط ١ (٢٠٠٠م) ، مادة عنن .

(٢) تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد مرتضى الزبيدي ، مكتبة الحياة ، بيروت ، مج ٩ ، مادة عنن .

(٣) المصدر السابق ، مادة عنن .

(٤) القاموس المحيط ، الفيروز أبادي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط ٧ (٢٠٠٣م) ، مادة عنن .

(٥) معجم المقاييس في اللغة ، ابن فارس ، تحقيق : شهاب الدين أبو عمرو ، دار الفكر ، ط ١ (١٤١٥هـ / ١٩٩٤م) ، مادة عنن .

(٦) المصدر السابق ، مادة عنن .

(٧) عويس ، محمد ، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١ (١٩٨٨م) ، ص ١٧ .

(٨) لسان العرب ، مادة سما .

القصيدة العربيّة لا تعرف العنوان المباشر الذي يُعد جزءاً عضويّاً منها، إلاّ في الشعر المعاصر، أما قبل هذا فإنّ القصيدة العربيّة اتخذت بعض أساليب العنونة غير المباشرة (١) :

واستقراء التراث العربي يقف بنا على مثل هذه النتيجة ، لكن انعدام العنوان بمفهومه الحديث لا يعني عدم وجود أساليب حاول من خلالها القدامى التعريف بالقصائد .حيث نقف لديهم على عدة طرق في هذا الإطار، تتمثل فيما يلي :

الطريقة الأولى (العنونة بالمطالع) :

تمييز النص الشعريّ بمطلعه والشواهد على ذلك كثيرة وعديدة ومنها (ما بكاء الكبير) و(ودّع هريرة) (٢) للأعشى ، و(بانت سعاد) (٣) لكعب بن زهير ؛ بل أنّ بعضها قد تمسّك بالتسمية بالمطلع مع تسميته الأخرى أو أكثر مثل(قفا نبك) معلقة أمريء القيس، و(لخولة أطلال) (٤) معلقة طرفة بن العبد ؛ فنحن نستدلّ على معلقة طرفة بن العبد مثلاً عن طريق تسميتين (لخولة أطلال) أو(معلقة طرفة) وربما جاز لنا هنا أن نستنتج أن القصائد ذات المستوى الفني الرفيع هي تلك التي حملت علامات متعدّدة وكأنها شهادة بقاء منحتها إيّاها الذاكرة الشفويّة حينها.

الطريقة الثانية (العنونة بحرف الروي) :

تمييز النص الشعري بحرف (الروي) مثل البائية واللامية والرائية؛ ونلاحظ أنّ الروي لا يكاد يفي بالغرض لتكاثر النصوص التي تسمّى به ؛ومن هنا كان التعريف بالرويّ مع إضافة النص لقائله والدخول به نحو تحديد أدقّ رغم أنها قد تدخلنا في ارتباكات أخرى إذا ما وجدنا للشاعر نصوصاً أخرى على الحرف نفسه فقالوا : (لامية العرب) (٥) للشنفرى ، و(بائية ذي الرمة) و(رائية أبي فراس) (٦).

(١) عويس ، محمد ، الأدب العربي النشأة والتطور ، ص ٤٩ .

(٢) بروكلمان ،كارل، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة : رمضان عبد التّوّاب ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٥٠/١ .

(٣) وتسمّى أيضاً قصيدة البردة ، انظر : بروكلمان ،كارل، تاريخ الأدب ، ١٥٦/١ .

(٤) المرجع السابق ، ٩٢/١ .

(٥) المرجع السابق ، ١٠٥/١ ، ١٠٦ .

(٦) المرجع السابق ، ٢٢٠/١ - ٢٢٤ .

مع ملاحظة إضافة كلمة (العرب) إلى لامية الشنفرى تفريقاً لها عن لامية العجم للطغرائي.

الطريقة الثالثة (العنونة بالنسبة إلى الشاعر) :

وقد تجتمع كما أشرت أكثر من طريقة في عنونة النص الشعري لكن النسبة إلى الشاعر بدأت شفويّاً بالرواة المتخصّصين في رواية شعر واحد ، لكن ما يحددها أكثر كان بعد التدوين رغم أنّه كان عنونة لمجموعة من القصائد إلى قائلها كما نرى في (ديوان المتلمّس) و(ديوان عروة بن الورد) و(ديوان علقمة الفحل)، وإن كان هذا النوع ليس عنواناً بالمفهوم المعاصر للعنوان .

الطريقة الرابعة (النسبة إلى المصنّف)

"أقدم ما بقي من مجموعات القصائد الكاملة هو الاختيارات لحمّاد الراوية وسمّاها على غرار عناوين الكتب الأخرى السموط".^(١)

وقد جمع حمّاد المعلقات " إلا أن معاصره المفضّل الضبي (٤٦هـ / ٧٨٠م) يعتبر أوّل ما وصلنا من حيث حمل النصوص لاسم المصنّف رغم تسميته لها في الأصل بالاختيارات".^(٢) وسمّيت بالمفضليّات؛ ومن تلك النماذج :

الأصمعيّات نسبة إلى الأصمعي (٢١٦هـ / ٨٣١م).

حماسة أبي تمام .

حماسة البحتري.

حماسة الخالديين.

الحماسة البصريّة.

الحماسة المغربيّة.

حماسة ابن الشجري.^(٣)

(١) برو كلمان ، كارل، تاريخ الأدب العربي ، ٦٧/٥ .

(٢) المرجع السابق ، ٦٧/١ .

(٣) المرجع السابق ، ٨١/ ١ .

مع ملاحظتنا أن (الحماسات) إضافة إلى النسبة إلى المؤلف، أضيف لها عنوانة أخرى من خلال الإشارة إلى المضمون الشعريّ أو ما يغلب على المجموعة المختارة أو الباب الأوّل فيها (الحماسة)؛ كما كان هناك ما يشبه العنوان في نصوص أخرى، وهي إضافتها إلى المناسبة التي قيلت فيها كمدح خليفة أو رثاء زوجة أو نصر في موقعة وهكذا .

كما أشير إلى أن العرب أيضاً كانت تسمّي القصيدة بصفاتها ، مثل القصيدة (الدامغة).^(١) كما كانوا يطلقون على بعض القصائد مسميات معيّنة " مثل ما نعرفه عن القصائد المطوّلات والمعلقات والقصائد المنصّفات والنقائض وهاشميات الكميت وسيفيات أبي الطيب وكافورياته ..."^(٢) ، كما أن بعض العناوين ارتبطت بدلالة القصيدة ، فالمنصّفات قصائد تقوم على الانصاف ، والهاشميات تتحدّث عن بني هاشم، وتدافع عنهم ، أما المحصّات فهي قصائد يقولها الشاعر ليمحّص من خلالها ذنبه بسبب قوله نصوصاً يرى فيها خروجاً عن الالتزام بهذا الدين كابن عبد ربه ، وسيفيات أبي الطيب قصائد في سيف الدولة الحمدانيّ؛ "فهذه العناوين عنوانات دالة على هذه القصائد ، وهي تدخل ضمن مظاهر العنوانة غير المباشرة للقصيدة العربية."^(٣)

ومع ملاحظة أن الشاعر القديم منح للمتلقّي هامشاً كبيراً لعنوانة النص الذي يراه، إلا أن ذلك لا يعني قصديّة المبدع للأمر ، بقدر ما كان نسقاً ثقافياً لعبت فيه الشفاهية وتعدد الغرض الشعري في النص الواحد دوراً بارزاً في بقاء القصيدة القديمة بلا عنوان (بمفهومه المعاصر) على الأقل ما يضعه الشاعر بنفسه ، وبالمقابل نعثر على نصوص حملت عناوين وضعها مبدعو النصوص وأوردها (بروكلمان) منها :

١- القصيدة الفزارية (أبو القاسم محمد الفزاري) (٣٣٤هـ / ٩٤٥م) مدح المنصور سنة فتح القيروان.^(٤)

(١) الرشيد ، عبد الله ، العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهرًا إبداعياً ، ضمن (عقدان من الإبداع الأدبي السعودي) ، نادي القصيم الأدبي ، ط١ (٢٣١٤هـ) ، ص ٨٤ ، وانظر: شلق ، تاج الدين ، شرح ديوان جرير ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ص ٩٢ .

(٢) عويس ، محمد ، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور ، ط ١ ، ص ٥٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

(٤)

- ٢- القصيدة اللامية الشقراطية ، في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وتسمى (سمط الهدى في الفخر المحمدي).^(١)
- ٣- القصيدة المنفرجة أوالفرج بعد الشدة ليوسف بن محمد التوزي الفهري ٥٢٩ هـ ١١٣٢م.^(٢)
- ٤- القصيدة الألفية المقصورة لأبي الحسن حازم بن محمد الأنصاري.^(٣)
- ٥- القصيدة البسامة (البشامة) بأطواق الحمامة لأبي محمد عبد المجيد بن عبدون اليابري.^(٤)
- ٦- لامية العجم مؤيد الدين أبو إسماعيل الحسن الأصفهاني الطفراني (٤٥٣ هـ ١٠٦١م) إلى (٥١٥ هـ / ١١٢١م) ، وهي معارضة للامية العرب للشنفرى.^(٥)
- ٧- القصيدة الوترية محي الدين جمال الإسلام الوتري توفى (٦٦٢ هـ / ١٢٤٦م).^(٦)
- ٨- الروضة الذهبية في الحجة المكية والزورة المحمدية ، محي الدين جمال الإسلام الوتري.^(٧)
- ٩- قصيدة تذكرة الأريب وتبصرة الأديب ، مجدالدين محمد المراكشي الأربلي (٦٠٢ هـ / ١٢٠٥م) - (٦٧٦ هـ - ١٢٧٧م).^(٨)
- ❖ ولم تبرز عنوانة النص الشعري إلا في القرن الخامس - على الأغلب - حين عمد أبوالعلاء المعري إلى تسمية ديوانه العلم باللزوميات أو لزوم مالا يلزم ، كما أن ديوانه سقط الزند يحقق مفهوم العنوان كما نريده اليوم".^(٩)

(١) بروكلمان ،كارل ، تاريخ الأدب العربي ١٠٨/٥ .

(٢) المرجع السابق ، ١٠٩/٥ .

(٣) المرجع السابق ، ١١٣/٥ .

(٤) المرجع السابق، ١٢٦/٥ .

(٥) المرجع السابق ، ٦/٥ .

(٦) المرجع السابق، ٢١/٥ .

(٧) المرجع السابق، ٢١/٥ .

(٨) المرجع السابق، ٢٢/٥ .

(٩) الرشيد، عبد الله بن سليم، العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهراً إبداعياً ، ص ٨٥ .

من خلال ما سبق نلاحظ أن القصيدة العربية القديمة تسير متتبعه خطوات النص
النثري الذي سبقها نحو العنوان بوقت غير قليل ، و رغم تسمية بعض الشعراء لنصوصهم
إلا أن الأمر بقى غير مطّرد. كما أن خلوها منه لا ينتقص من قيمتها الفنية ، مما لا
يجوز معه محاكمة أصحاب تلك النصوص خارج عصرهم ونسقتهم الثقافى . أما من حيث
التلقى فقد كانت الشفاهية و الإنشاد تقوم بالتعويض إذ " إن المنطوق فى غير حاجة إلى
عنوان يسمه ، وهذا الفارق بين المكتوب والمنطوق يعود إلى طبيعة الاتصال المختلفة فى
كل منها".^(١)

وإذا كان التلقى الشفاهى يختلف عن التلقى الكتابى أثناء التعاطى مع النص
القديم، فيكون السؤال :كيف نتلقى ؟ وفى هذا نرى أن الاعتماد على وسائل أخرى
ومجالات متعددة فى التلقى قد يفتح آفاق النص القديم.

ويرى الدكتور محمد عويس^(٢) أن الشفاهية وتعدد الأغراض فى القصيدة الواحدة
أسهمت فى عدم عنونة القصائد بشكل مباشر .

(١) الجزار ، محمد فكري ، العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ (١٩٩٨م)، ص ١٨ .

(٢)



العنوان في الشعر الحديث

مما لاشك فيه أن العنوان في الشعر معطى حديث ، وهذا ما يدفعنا إلى مجموعة من

التساؤلات :

- ما العوامل المساعدة في ظهور العنوان في الشعر الحديث ؟
 - ما موقف الشعراء السعوديين من العنوان ؟
 - ما البدايات التي حملت عناوين شعرية بمفهومها المعاصر ؟
- وهو ما تحاول السطور التالية الإجابة عليه :

في بداية العصر الحديث لم يحفل الشاعر كثيراً بعنوانة القصيدة ، فقد استمرت العنوانة بالمطالع والمناسبات التي قيلت فيها ، أو تسمية الديوان باسم الشاعر كما هو الحال عند البارودي (ديوان البارودي) ، ويعود ذلك إلى تقليده للقصيدة القديمة ، ويرى الدكتور عبدالرحمن إسماعيل السماعيل أن " البدايات الحقيقية والجادة لعنوانة القصيدة كانت على يدي أحمد شوقي الذي جمع بين الثقافتين العربيّة والغربيّة (...) وكان العنوان في مقدّمة ماجدّ في القصيدة العربيّة.."^(١)

أو عند أحمد شوقي (الشوقيات) ، ولا يعني ذلك أن القصائد لم تحمل عناوين أحياناً ، وإن كانت الصحافة قد لعبت دوراً في عنوانة النصوص بأيدي المحررين لدواعي النشر الصحفي ، كما تأثر الشعراء بنماذج الأدب الغربي ، ولعبت الوحدة الموضوعية دوراً في سهولة العنوانة إذ " أصبح العنوان قاعدة أساسية من قواعد الإبداع الشعري ليس في ديوان الشاعر فحسب ، لكن في القصيدة..."^(٢)

ولا يمكن إغفال المد الرومانسي الذي أمد النص الشعري بالعنوان الذي جاء عن طريق جماعة أبولو والديوان وغيرهما ، ولعل " التركيز على الذات عند الشعراء الرومانسيين كان له دور في الصياغة الشعرية للعنوان ، فالمجال الذاتي عندهم والتعبير

(١) السماعيل ، عبدالرحمن ، مجلة جامعة الملك سعود ، م ١ ، الأدب (١) ، (١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م) ، ص ٥٧ .

(٢) الرشيد ، عبد الله ، العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهراً إبداعياً ، ص ٨٦ ، منقول عن : د. محمد عريس ، العنوان في الأدب العربي (مجموعة محاضرات مرقونة على الآلة الكاتبة) ، ص ١١ .

عنه كان من أهم ركائز الاتجاه الرومانسي.."^(١) ، كما أن العنوان قد ناله التجديد تبعاً للقصيدة "فارتبط بنفسية الشاعر أكثر من ارتباطه بموضوع القصيدة ، وأصبح لايشير إلى موضوعها بقدر مايشير إلى نفسية قائلها، وهذا خلاف ما رأيناه عند شوقي وأتباع مدرسته".^(٢)

أما العنوان في الشعر السعودي المعاصر فكان مسائراً للحركة الأدبية في الأقطار العربية الأكثر نشاطاً، أو متأخراً عنها بخطوة و"أول ديوان صدر لشاعر سعودي ديوان (صباة الكأس) للشاعر إبراهيم الفلالي سنة (١٣٦٥هـ - ١٩٤٥م)، وبعده بعام صدر ديوان (الهوى والشباب) لأحمد عطار (١٣٦٦هـ - ١٩٤٦م)، ثم (أنفاس الربيع) لطاهر زمخشري في عام (١٣٦٧هـ - ١٩٤٧م)، كما صدر ديوانان أحدهما : الطلائع لأحمد محمد جمال ، والثاني : البسمات الملونة لحسن القرشي"^(٣)

ويمكن النظر إلى الشعراء السعوديين من خلال التحقيب الزمني، وتقسيمهم على مراحل أربع: هي البدايات، التأسيس ، والتجديد ، والتحديث.^(٤)

وسأكتفي بذكر نماذج بسيطة من شعراء كل مرحلة مع ذكر عنوان واحد أو أكثر، إضافة إلى محاولة لمعرفة اتجاه العناوين في كل مرحلة بشكل مبسط. إن من يقرأ الشعر السعودي عبر مراحل المختلفة يجده يخضع بشكل أو بآخر للانتماء الشعري لمبدعه . بدءاً من مرحلة البدايات ، ومروراً بمرحلة التأسيس ، وانتهاءً بمرحلتى التجديد والتحديث .

❖ يلاحظ على مرحلة البدايات غلبة طبيعة المناسبة ، فنجده يتحرك - غالباً - من خلالها ، إذ نقف عند عناوين مثل :

- البدايات :

(١) إبراهيم الأسكوبي وعد

(١) السماعيل ، عبد الرحمن ، مجلة جامعة الملك سعود ، م١ ، ص ٥٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٣) انظر: الحامد ، عبد الله ، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن ، دار الكتب ، ط ٢ ، ص ١١ .

(٤) انظر : المعقل ، عبد الله ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث (نصوص مختارة ودراسات) ، المفردات للنشر ، ط ١ ، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م) ١٣ / ٢ - ١٧ .

اللَّهُ أَكْبَرُ	(٢) أحمد الحفظي
الضد يظهر الضد	(٣) أحمد الكوفي
في روح الأمام فيصل بن تركي	(٤) أحمد مشرف
قصيدة في مدح الرسول ﷺ	(٥) عمر إبراهيم بري
عبد العزيز أدام الله دولته	(٦) علي السنوسي
الملك عبدالعزيز ينتصر	(٧) سليمان بن سحمان

فعناوين (في روح الأمام فيصل بن تركي، الملك عبدالعزيز ينتصر، عبد العزيز أدام الله دولته) هي قصائد مناسبات واضحة، فيما العناوين الأخرى عناوين تقليدية ليس فيها ابتكار يمكن الإشارة إليه.

❖ نستطيع ملاحظة تطور العنوان في مرحلة التأسيس من خلال الوقوف على العناوين

التالية :

مرحلة التأسيس^(١) :

حنين / أديرها	(١) إبراهيم الفلالي
تحية النادي الأدبي	(٢) أحمد الغزاوي
الحديث / تداعي الجسم	(٣) حسين سرحان
أشجان الليل	(٤) حسين عرب
مناجاة	(٥) حمزة شحاتة
دار الهدى	(٦) ضياء الدين رجب
من رباعياتي	(٧) طاهر زمخشري
إشراق	(٨) عبد الله الفيصل
نفثة / سر الطبيعة خطوات	(٩) محمد حسين العواد
حياة وحياة	(١٠) محمد حسن فقي
ربع تأبد	(١١) محمد بن عثيمين

(١) انظر: المعقل، عبد الله، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، ١٧-١٣/٢.

رغم أن التطور ليس بالكبير ، إذ استمرت العناوين المرتبطة بالمناسبات كما هو الحال عند (أحمد الغزّوي) وعنوانه (تحية النادي الأدبي) ، كما أن عناوين هذه المرحلة - في معظمها - تقليدية ، وربما يعود ذلك إلى شعراء تلك المرحلة الذين مالوا إلى تقليد القصيدة التراثية كما عند (محمد بن عثيمين) وعنوانه (ربع تأبّد) ، وبالتالي لم يحفلوا بالعنوان كثيراً . إلا أننا نجد في هذه المرحلة عناوين متقدّمة قليلاً مثل (أشجان الليل ، مناجاة ، نفثة ، حنين) .

❖ وفي مرحلة التجديد نقف عند مجموعة من العناوين مثل :

مرحلة التجديد: (١)

- | | |
|--------------------------|------------------------------|
| عيناك والقمر / دعيني أحط | (١) إبراهيم العواجي |
| دعوني | (٢) أحمد سالم باعطب |
| أرق | (٣) ثريا قابل |
| كبرياء / في وادي التيه | (٤) حسن عبد الله القرشي |
| تمرده على الحب | (٥) سعد البواردي |
| أمّتي | (٦) زاهر الألمي |
| الفن للحياة / حنين | (٧) عبد الله بن محمد بن خميس |
| يا فدى ناظريك | (٨) غازي القصيبي |
| آه .. متى أتغزل ؟ | (٩) محمد العلي |
| ثقوب في الشوارع | (١٠) محمد العيد الخطراوي |
| عودة الغريب | (١١) منصور الحازمي |
| همس الأهداب | (١٢) يحيى توفيق |

وفي هذه المرحلة نلاحظ تعزيز العنوان الرومانسي الذي ظهر عند بعض شعراء المرحلة السابقة من أمثال (طاهر زمخشري ، عبد الله الفيصل ، محمد حسن فقي ، حمزة شحاتة) ، وانحسار عناوين المناسبات التي كانت علامة بارزة في المرحلتين السابقتين ،

(١) انظر : المعقل ، عبد الله ، موسوعة الأدب السعودي الحديث ، ١٦/٢ .

كما مالت العناوين إلى الرقّة مثل (عيناك والقمر، همس الأهداب) ، ويلاحظ بروز عناوين تعكس تطوّر التجربة الشعريّة السعودية وانفتاحها على التجارب الأخرى مثل (ثقب في الشوارع ، همس الأهداب ، في وادي التيه) ، وهي عناوين غير مألوفة عند شعراء المرحلة السابقة ، فقد استخدم فيها الشعراء التراكيب الجديدة مثل (همس الأهداب) ، وهو ما يُعرف بتراسل الحواس. غير أن مرحلة التجديد أبقت على بعض الأنماط من المرحلة السابقة لها ، مثل العناوين العامة (حنين ، أمّتي ، أرق).

أما مرحلة التحديث فقد كان العنوان فيها مختلفاً عن المراحل السابقة ، وإن كنّا لانعدم عناوين تنتمي لمراحل سابقة لكنها لا تشكّل نسبة كبيرة ، لأن الغالبية كانت مغايرة لما عرفه العنوان في مراحلها السابقة ، والأمر هنا أن العنوان في تطوره الأخير جاء متضافراً مع تطوّر التجربة وانفتاحها على تجارب أخرى ، ونقف هنا عند مجموعة من العناوين مثل :

مرحلة التحديث ومن أشهرهم^(١) :

- | | |
|--------------------|-------------------------|
| (١) إبراهيم الحربي | على الصوت المسافر |
| (٢) إبراهيم مفتاح | رائحة التراب |
| (٣) إبراهيم الوافي | النوم في عيون صقر |
| (٤) أحمد الصالح | في ضيافة أبي الطيب |
| (٥) أحمد الزهراني | تتادي في ذاته |
| (٦) أشجان الهندي | حروب الأهلة |
| (٧) ثريا العريض | سمّه ما تشاء |
| (٨) جاسم الصحيح | قدري بمشطك تكتبينه |
| (٩) سعد الحميد | ورقة مهملة |
| (١٠) محمد الثبيتي | موقف الرمال موقف الجناس |
| (١١) محمد حبيبي | أطلال |

(١) انظر : المعقل ، عبد الله ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ١٧/٢ .

(١٢) محمد جبر الحربي

أشرب الحب من عينيها

(١٣) محمد الدميني

قنوط - الورد النائم في السلال

كما كانت التجربة مغايرة كان العنوان مغايراً أيضاً ، فوجدنا العناوين المركّبة بشكل لم نعتد عليه من قبل مثل (حروب الأهلة ، موقف الرمال موقف الجناس ، تنادي في ذاته ، الورد النائم في السلال ، النوم في عيون الصقر ، على الصوت المسافر) ، ليس هذا فحسب ، بل نلاحظ إدراك الشعراء لأهميّة العنوان كما هو الحال عند شعراء مرحلة التجديد ، إضافة إلى أن عنوان مرحلة التحديث يميل إلى الرمزيّة بدءاً من العنوان ، مع جعله يقوم بدور تكامليّ مع النص.

والخلاصة أن مرحلتي البدايات والتأسيس تتشابهان كثيراً في صياغة العناوين ، فيما تتشابه مرحلتا التجديد والتحديث ، مع ميل للرمزيّة وإدراك أكثر لدور العنوان وتكامله مع القصيدة في مرحلة التحديث.

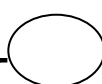
وأشير هنا إلى أن أخذ نماذج بسيطة من كل مرحلة قد لا تقدّم صورة كاملة للأمر ، إضافة إلى الحاجة إلى تفحص النصوص وهو أمر خارج النماذج التي اعتمدها البحث .

وأضيف أنه لا توجد خطوط فاصلة وقاطعة بين المراحل ، فهي متصلة ومتشابكة فيما بينها.



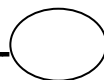
الفصل الأول

آليات استتباط العنوان



المبحث الأول

- ❖ الاستنباط المعجمي الصريح .
- ❖ الاستنباط المعجمي المشتق .



يعتبر العنوان إجمالاً عتبة أولى لا تنفي ولا تصادرتبات أخرى للنص، بدءاً من لوحة الغلاف، والإهداء، والمقدمة، وحتى كلمة الناشر باعتبارها علامات. أما (العنوان) هدف الدراسة فهو يمثل للمتلقى هدفاً أولاً إذ إن " فعالية الذات والمتلقي هذه ، ستتصب أول ما تنصب على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي"^(١) .

ومن هنا كان تحليل العنوان مختلفاً عن النص باعتباره نصاً مستقلاً من جهة ودالاً على العمل من جهة أخرى ، وهذا يعني أننا نذهب في عمق النص بحثاً عن دلالة العنوان وامتداده مدركين أنه يختلف من نوع لآخر ، غير أن تلك الاختلافات ليست حدوداً قاطعة ونهائية، بل تتماهى مما يحوج إلى التعويل كثيراً على التلقي الذي يختلف من قارئ لآخر حسب اشتراطات لا مجال لذكرها هنا.

تأسيساً على ما سبق يمكن تقديم بعض التساؤلات :

هل هناك علاقة حتمية بين العنوان والنص الشعري ؟

من الواضح وجود تلك العلاقة، إذ إن افتقادها يعني أنه لن يكون للعنوان أهمية تذكر إذا لم يرتبط بالنص في بُعد تكاملي ، وفي ظل وجود هذه العلاقة يمكن مواصلة التساؤل :

ما الآلية التي يستخدمها الشاعر في استنباط عنوانه؟ وهو ما ستحاول المباحث الثلاثة في الفصل الأول كشفه، حيث يتبين أن استنباطهم يتخذ عدة أشكال هي :

❖ الاستنباط المعجمي :

- المعجمي الصريح .

- المعجمي المشتق .

❖ الاستنباط الدلالي .

❖ الاستنباط المزدوج .

وسياتي الحديث عن تلك الأشكال في حينها.

(١) الجزار ، محمد فكري ، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، ص ١٠ .

أولاً :

الاستتباط المعجمي الصريح :

ما نغنيه بالاستتباط المعجمي هو ذلك المستخرج من النص مباشرة ، وهو ما يعني تحوّل النص إلى مصدر يقوم مقام المعجم، إذ لا يوجد ما ينتجه اللسان خارجه غالباً ، وتكمن الشعرية عندها في مفارقة الاستخدام السائد للغة ، ويقدر تلك المفارقة تتخلّق الدهشة التي تعطي العمل الإبداعي (شعراً وسرداً) عوالمه التي يستحق عليها وسمه بالإبداع .

وبناءً على ما سبق يمكن القول إن العنوان المعجمي الصريح هو ذلك المأخوذ من النص الذي ورد فيه بالتركيب نفسه دون تغيير . ويمثّل العنوان المعجمي الصريح المستخرج من النص مباشرة القاعدة العريضة عبر نماذجنا الثلاثة ، وهو يقدم نفسه كغيره على أنه مفتاح تأويلي "يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطاً من العنوان الجسر الذي يمر عليه.(١).

وبالتالي فإن " العنوان لا يعكس النص أو مجموعة النصوص ضربة لازب ، ولكنه يفصح عن قصدية النص وتوفّر عنصر التفضيل والاختيار "(٢)

وتأسيساً على ما سبق يمكننا مقارنة العناوين مبتدئين بنموذجنا الأول :

(١) حليفي ، شعيب ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط١ (٢٠٠٤م)، ص ٢٥.

(٢) الأيوبي ، سعيد، عتبات النص، مجلة علامات ، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٩ (٢٠٠٣م)، ص ٤٧.

❖ ضياء الدين رجب:^(١)

يغلب على عناوين هذا الشاعر ما أسميناه بالمعجمي الصريح ، إذ يبلغ عددها مئة وخمسة عناوين (١٠٥) من مجموع مئتين واثنين وثلاثين عنواناً، وبما نسبته (٤٧٪) تقريباً. ووفقاً لمبدأ حرية اختيار النموذج ساقف عند مجموعة عن العناوين محاولاً مقاربتها. وسأتجاوز عنوان الديوان (ديوان ضياء الدين رجب) التقليدي لكونه لم يحمل عنواناً مميزاً واضح الملامح ، إضافة إلى أنه قد جمع بعد وفاة الشاعر وهذا لا يعني أن الشاعر لم يضع عناوين الأقسام الداخلية :

- زحمة العمر .
- سبجات .
- رثاء .

وقد كانت تلك العناوين الداخلية التي وضعها ، " وأطلق الشاعر على هذه المجموعة الضخمة وهي تمثل الجزء الأكبر من شعره - زحمة العمر - "^(٢) وما يؤكد عنوانه الشاعر لقصائده عنوانه للثلاثة ، و" يبدو أنه ألحق هذه المجموعة الضخمة بعد ذلك بما استجد لديه من الشعر في مجلد آخر أطلق على هذه البقية اسم سبجات "^(٣). كما كتب الشاعر عموداً في جريدة البلاد تحت عنوان (قطوف) ، وهو ما قوى جانب معرفة الشاعر بالعنوان وأهميته، بالإضافة إلى ما ذكره جامع الديوان من تسمية الشاعر وتقسيمه لشعره. كما يقف الدارس على بعض النصوص التي نشرها الشاعر عبر الصحف في ذلك الوقت -رغم قلتها- فقد حملت عنواناً مطابقاً لما ورد في الديوان مثل

(١) انظر : ديوان ضياء الدين رجب ، دار الأصفهاني ، جدة .

(٢) ديوان : ضياء الدين رجب ، (جمع وتقديم : محمد علي مغربي) ، دار الأصفهاني للطباعة بجدة ، ص ٢٥ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٠ .

"يا طير"^(١) ، أو قد يلجأ الشاعر إلى التغيير الطفيف كاختصار العنوان "يا فيصلاً مشرقاً بالحق جوهره"^(٢) ، والتي وردت في الديوان (يا فيصلاً) ، أو يقوم الشاعر بتغييره كلياً عما ورد في الصحافة كعنوان "يا إله الحجيج"^(٣) الذي أصبح في الديوان "ها هنا الملتقى"^(٤) . والغريب أن هناك نصاً نجده منشوراً في الصحافة ولا وجود له في الديوان مثل "ساعة في البحر"^(٥) ، وأياً كان الأمر فهذا دليل إضافي على عنونة الشاعر لنصوصه ، حتى لو قام بتغييرها أو تعديلها في الديوان . وإذا اعتبر أن (زحمة العمر) (وسبجات) عنوانان تنطبق عليهما شخصية العنوان فإن (رثاء) هي توصيف للغرض الشعري لا غير .

ونلاحظ أن (زحمة العمر) و (سبجات) هي عناوين دلالية إذ لا نعثر على نص يحمل العنوان نفسه .

وسأعرض فيما يلي لبعض العناوين لدى (ضياء الدين رجب) :

زحمة العمر : (بغداد)

ترد كلمة العنوان (بغداد) بشكل مباشر في النص ومنذ البيت الأول :

نهر الحوادث مطلب ومراد فتجملي وتحملي بغداد^(٦)

إن البحث عن مزية كلمة مفردة باعتبارها متميزة وناجزة المعنى بنفسها أمر توقف عنده الدرس البلاغي العربي القديم ، فذكر عبد القاهر الجرجاني أن "الألفاظ لا تتراد لأنفسها ، وإنما تتراد لتجعل أدلة على المعاني"^(٧) ؛ ومع هذا فنحن نبحث عن دلالة الكلمة وظلالها في نفس الملتقى ، فكلمة بغداد تجعلنا نتوقع وصفاً لبغداد المدينة من منظور جغرافي أو حتى تاريخي ، غير أننا أمام نص شعري ، فلا بد من توقع سياقات أخرى فاعلة

(١) رجب ، ضياء الدين ، ياطير ، مجلة المنهل ، مج ٢٧ ، (نوفمبر - تشرين أول ١٩٦٦ م / رجب ١٣٨٦ هـ) ، ٧ / ٢٤٢ .

(٢) رجب ، ضياء الدين ، يافيصلاً ، جريدة أم القرى ، (٢٠ ربيع ثان ١٣٦٥ هـ / ١٥ مارس ١٩٤٩ م) .

(٣) رجب ، ضياء الدين ، يا إله الحجيج ، مجلة المنهل ، السنة الثامنة والثلاثون ، (صفر ١٣٩٢ هـ / مارس ١٩٧٢ م) ، ٢ / ٢٣٦ - ٢٣٩ .

(٤) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٣٦٨ .

(٥) رجب ، ضياء الدين ، ساعة في البحر ، مجلة المنهل ، مج ٨ ، العدد ٧ ، (رجب ١٣٦٧ هـ / مايو-يونيو ١٩٤٨ م) ، ص ٢٨٩ .

(٦) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٢٥ .

(٧) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلالات الإعجاز ، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ٣ (١٣٤١ هـ / ١٩٩٢ م) ،

ص ٥٢٢ .

أبرزها حال الأمة ، ومن هنا فإن كلمة العنوان (بغداد) لا تقوم بتركيز المعنى إلا في حدود أبيات معدودة ، وبدون تلك التأويلات يبقى العنوان هنا عاجزاً عن الإلمام بأطراف النص .

فترى الشاعر يتحدث عن حال الأمة ، وعن الظلم الذي حاق بها ، وعن القرآن الكريم بوصفه سبيلاً للنجاة.

والملاحظ في عنوان (بغداد) هو أن الشاعر اختاره لأنه محور النص الشعري، ومن المؤلف أن الشعراء عندما يتحدثون عن الأماكن يستحضرون أسماءها في عناوين قصائدهم ، وهو ما نلاحظه عند ضياء الدين رجب في عناوين (بغداد ، يا مصر ، الجزائر ، فلسطين ، أغادير) ، ولا يعود ذلك - في رأيي - إلى أن أعلام الأماكن كانت محاور لنصوصها وحسب ، بل يعود أيضاً لحضور المكان الطاغي في الذهن سواء للمتلقي أو للشاعر ، وهو ما يجعل الأخير حريصاً على توظيف ما يحيط بالمكان من دلالات مشحونة للاستفادة منها في جذب الملتقي .

إن البحث عن الكلمة نفسها لا يحيط بالنص تماماً ، وهو ما نجده في نص آخر تحت عنوان (أمل) :

هي الندامة أخشاها على (أمل) أباحنى الحب فيه كل ممنوع^(١)

الحديث عن (أمل) الأنتى يجعل القارئ يذهب موعوداً بحديث عنها حتماً عند قراءة البيت الأول ، وخيّل لي أنه لو لم يحددها لأمكن فتح النص على (أمل) الشعور الإيجابي ، وهو - لو تم - لجعل العنوان أكثر استقطاباً لسياقات النص في إطار دلالي يتوالى ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه .

❖ وأمام قصيدة أخرى هي (سلمت يدك) يتساءل الباحث لماذا يختار الشاعر هذا العنوان؟ على الرغم من قدرته على أن يختار من النص عنواناً آخر؟

سلمت يدك الحلوتان يا ميّ يا نور الجنان^(٢)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ١٩٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤ .

الملاحظ أن العنوان لا يتكرر من خلال النص ، ولكن الشاعر يبدأ به لتركيز النظر نحو اليدين والدعاء لهما بالسلامة ، حيث تتحدث الأبيات في مجملها عن امرأة تعتنى بالشاعر في مرضه، مما يجعله يتمنى المرض مرة أخرى ليحظى بالحنان، وتفسير لجوء الشاعر لهذا العنوان تحديداً هو جعل اليدين دلالة على الحنان، فهي الأداة التي تواصلت جسدياً مع الشاعر لإشعاره بالحب والحنان ، فنجد في النص تركيز الشاعر على الحنان ، مما يقوي جانب دلالة اليد التي ترمز عادة إلى الفعل سواء كان إيجابياً كالحنان والعطاء والمشاركة في البناء، أو سلباً كالبطش والسرقة ونحوهما:

لمسات كفك بالبنان طابت بهن المقلتان^(١)

إضافة لعبارات مثل: (لكن بأنفاس الحنان ، أنت الطيبة ، أحظى بأنملك الحسان). ومن هنا كان الدعاء بسلامة اليدين باعتبارهما رمزاً للخير والبذل، ورمزاً للإحاطة بالشاعر فهما ليستا يداً واحدة ، وهو ما يعني أيضاً المزيد من الاهتمام من طرف المُعطي، ما يستوجب الشكر والتركيز عليه من خلال العنونة والبدء به ، فالشاعر على عناية خاصة برد المعروف وإبرازه.

❖ وإذا ما وقفنا على نص آخر هو (لا تلمني) وبمجرد قراءة النص نكتشف مبرراً قوياً لاختيار العنوان إذ يتكرر ليصل إلى ست وثلاثين مرة ، ولا يكتفي الشاعر بالعنوان، فبدأ النص أيضاً ب (لا تلمني)، ويختتم كل مقطع منه بالكلمة نفسها : يقول الشاعر :

لا تلمني حين ينحو العقل عندي غير نحوك

لا تلمني

لا تقل فرط دلال لا تقل زهو جمالٍ

وترفق

لا تلمني

لي رؤيا غير رؤياك وعلم غير علمك

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ١٩٩ .

فتمهّل

لا تلمني^(١)

وتدور دلالة النص حول أنثى تخاطب الشاعر برؤيتها للحب، وللشاعر نفسه، فمعاني الحب عندها مختلفة ، وهي تردد (لا تلمني) بما يشبه الاعتذار لأنها حريصة على أن يفهمها دون توجيه اللوم ، وتكرار الكلمة على هذا النحو - وإن بالغ فيه الشاعر - إلا أنه تأكيد يعبر عن عدم تحملها للوم أو الابتعاد عنه ، وهو من جهة ثانية تنبيه للأفكار الواردة في النص لأنها قد تستوجب للوهلة الأولى اللوم والتقريع ، ومن هنا كان تكرار كلمة (لا تلمني) دعوة لتأمل الأفكار والوقوف عندها قبل أي ردة فعل سلبية متعجلة .

وأظن أن الجملة أو الكلمة التي يبدأ بها الشاعر هي لب التجربة الشعرية في النص التي يعبر عنها ، وهذا ما يجعلها تفرض حضورها في استهلال القصيدة ، وبالتالي كانت عنواناً له ، ولكن هذا الأمر ليس مطّرداً إذ نجد نصاً تحت عنوان (جناحان) :

جناحان يا ليلي مهيب وعائثُ وجفنان ياليلي أسير وآسر^(٢)

فالشاعر يستهل نصه بالعنوان نفسه (جناحان)، وفي الشطر الثاني نجد (جفنان)، إذا نستطيع القول إن الشاعر قد يختار المفردة أو الجملة الاستهلالية دون أن يكون لها فاعلية متميزة في القصيدة ، ولعل مردّ الاستهلال بالعنوان هو سيطرة الفكرة على الشاعر فيبدأ بها .

❖ غازي القصيبي^(٣) :

يغلب على قصائد غازي القصيبي العنوان المعجمي بشقيه ، حتى أن دواوينه موضوع الدراسة هي عناوين لقصائد داخل الدواوين الشعرية نفسها ؛ وإن طرأ عليها تغيير فهو لطيف مثل (أشعار من جزائر اللؤلؤ)، إذ نجد نصاً بعنوان (جزيرة اللؤلؤ) وتصل نسبة

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ١٩٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٥ .

(٣) انظر ترجمته: التنمية وجهاً لوجه ، تهامة ، ط ٢ (١٠٤١٠هـ/١٩٨٩م).

العناوين المعجمية الصريحة (٨٠٪) ثمانين بالمئة ، وعددها مئتان وثلاثة وأربعون من أصل ٣٣٠ عنواناً، وهذه نسبة كبيرة جداً ، فلماذا يفضل القصيبي هذا النوع دون سواه ؟ إن موضوع القصيدة يسيطر على الشاعر، وكذلك التفكير بالمتلقي إذ يشكل درجة مهمّة عنده ، مما يجعله يحاول إيصال المضمون أو الفكرة المركزية من خلال هذا النوع.

❖ ونتوقف عند بعض العناوين أولها (قطرات من ظمأ) ، وهو عنوان النص حيث يرد في قوله:

وبكاسي قطرات رقصت في الزوايا .قطرات من ظمأ^(١)

ورغم أن النص يفيض بالشجن والعطش والمكابدة، فقد كان العنوان مناسباً لسبب أعزوه إلى المفارقة التي شكّلها ، فالقطرات وإن كانت قليلة إلا أنها ماء في النهاية، والظمأ حالة افتقاد، مع إدراكنا أن القطرات من خلال النص قد لا تكون ماءً فقط . فالقطرات من جهة ذات دلالة إيجابية في حالة الإشراف على الهلاك من العطش، وذات مدلول مغاير باعتبارها جمع قلّة ، فإذا كانت من ظمأ زاد مدلولها السلبي مما يجعل للعنوان أكثر من وجه للتلقي .

وأعود إلى علاقته بالنص باعتباره معجمياً، فنجده يحيط بالأبيات من جميع جوانبها، وقد يعود ذلك إلى وحدة القصيدة المتماسكة إلى حد بعيد. وسنجد دلالات العنوان موزعة على جميع الأبيات ، إذ إن دلالة القطرات هي في جانبها الإيجابي (ما يُشرب)، لكننا أمام عنوان لا يطرح شعوراً إيجابياً نذهب إليه ، فقطرات من ظمأ هو عنوان مركب يشي بجو الحرمان والبؤس والحزن.

وهو توجيه نحو بنية النص التي اقترحها العنوان ، ما يعني أن الشاعر يوجه المتلقي أو القارئ الضمني نحو ما يريده؛ ففي الأبيات نجد (النشوة والغرق والموجة والشرع والغربة والليل الموحش والظلام والكرم والسكر) ، إن كل ذلك مستوحى من العنوان وبفضله، حتى نصل إلى البيت الذي أوردناه سابقاً الذي يحمل عنوان النص فتنحصر الصورة في

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، مطبوعات تهامة ، ط٢ (١٤٠٨هـ/١٩٨٧م) ، ص ١٥٣ .

رجل أمام كأس لا غير، والعنوان هنا يغلِق المنافذ أمام أي توجه إيجابي للقراءة ، وهو ما يبين خطورة العنوان ودوره في توجيه القراءة .

ولنفرض أن النص كان بعنوان قطرات فقط عندها سوف نعثر على جوانب إيجابية عديدة فالنشوة والارتواء والبدر والرؤى ورقص القطرات يجعلنا نذهب إلى أن العنوان المعجمي هنا قد حجب جانباً كان حرياً به أن يتركه مفتوحاً.

❖ وأنتقل إلى عنوان آخر من الاستتباط نفسه وهو (ضرب من العشق) ، من قصيدة يقول في مطلعها :

ضرب من العشق .. لا درب من الحجر

هذا الذي طار بالواحات للجزر^(١)

إن سؤالاً مثل: هل العنوان يسبق النص أم العكس ؟ يملك مشروعيته مع عدم وجود دراسة أو استبيان على شريحة من الشعراء والكتاب يمكنها أن تقدم إجابة مقبولة إلى حد ما.

يمكن القول إن العنوان المعجمي أقرب ما يكون أحياناً إلى التقدّم على النص وخصوصاً حين يعلن عن نفسه من بداية النص، كما هو وضع (ضرب من العشق) .
و حين نقف أمام العنوان السابق لا يمكننا التنبؤ بمضمون النص، فـضرب من العشق يمكنه أن يكون علاقة بين رجل وأنثى، وهو التأويل الأقرب للذهن، غير أن البيت الأول يستبعد هذا التأويل .

إذ يقدم الموضوع بمباشرة شديدة خاصة وأن الشاعر استعان بمقدمة تشير إلى المناسبة:^(٢)

ضرب من العشق لا درب من الحجر

هذا الذي طار بالواحات للجزر

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٧٣١ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٧٤١ ؛ ويذكر الشاعر فيه مناسبة النص وهو تدشين الجسر الذي يربط المملكة بالبحرين.

فإذا كان العنوان قد صنع نوعاً من التساؤل، ومحاولة البحث في النص عن هذا الضرب من العشق، فإن البيت الأول قد أجاب على ذلك، وبذا يكون العنوان رغم استبداله (ضرب) ب (درب) وما في ذلك من مخالفة يتطلبها الشعر يكون قد أجهض محاولة أخرى للقراءة، ربما كان لشعر المناسبات دوراً في ذلك، إذ عليه أن يقوم بتوجيه النص نحو نقطة معينة وهو ما فعله (القصيبي) في هذا العنوان.

❖ ومن نصوص القصيبي التي تعتمد على استهلال النص بالعنوان من جهة والتكرار من جهة أخرى نص (قفي)، فنحن أمام عنوان يتكرر ليس على مستوى الاستهلال بل نجده في تضاعيف النص:

قفي لا تتركيني في الرياح
أحارب بالنواذف من جراحي
ومأساة الوجود تحزّ قلبي
وتلتهم البقية من كفاحي^(١)

ويكرر الشاعر:

قفي لا تحرميني والليالي
نصال في ضلوعي.. من سلاحي
...

قفي لا تتركيني للفيافي
تصب الجمر في وجهي المباح
...

قفي فالليل بعدك من عذابي
يضج وكان يطرب من مراحي

ثم ...

قفي فالكون لولا الحب قبر

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٦٢٣.

قفي فالحسن لولا الحب قبح

...

قفي فالمجد لولا الحب وهم^(١)

ويدور النص حول صراع الشاعر مع الحياة وما يحيط به من مصاعب ، ويجد نفسه وحيداً ، كما يجد الحياة بلا معنى حين يفقد الحب .

وأتساءل: لماذا كرر الشاعر كلمة (قفي) بعد أن عنون بها النص واستهله بها ؟ ولعل تفسير ذلك أنه يريد عبر التكرار توجيه المتلقي إلى نوع معين من التفاعل مع النص.

فما هو هذا النوع من التفاعل الذي أراده ؟

لا يمكن الجزم بتفاعل دون غيره لاعتقادي بتعددّ القراءات؛ ولكني - أرى هنا- أن الشاعر يركّز على الأنثى ومحاولة استيقافها ، وهو ما يوحي بأنها كانت في حالة مغادرة ، إضافة إلى أن التكرار يكرّس حاجة الشاعر إليها، ويعمّق ذلك إحساسه بالوحدة ، كما أن (قفي) هي لفت لانتباه القارئ ليقف هو أيضاً لتأمل وجهة نظر الشاعر والتمعّن فيها.

كما أنه لا يريد منها ولا من القارئ (الوقوف) لمجرد الوقوف ، أو للتأمل فقط، بل للمشاركة في نشر الحب :

قفي فالكون لولا الحب قبر

...

قفي فالمجد لولا الحب وهم^(٢)

فالوقوف هنا مشاركة في وحدة الشاعر، وفي إشاعة الحب .

والملاحظة هنا أن العنوان يتكرر بدءاً من الاستهلال، مع وجوده في وسط النص، وتكثيفه في آخر ثلاثة أبيات ، مما يعني حرص الشاعر على تكريس الكلمة

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٦٢٤ ، ٦٢٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٢٤ ، ٦٢٥ .



وإبقاء المتلقيّ مشدوداً إليها باستمرار ، مع إعطائه ما يشبه الاستراحة الذهنية منه في بعض الأبيات التي نلاحظ خفوتها في منتصف النص، ليعود الشاعر للطرق عليها بقوة في نهايته ، وكأنه يبدأ بالأمر (قفي) وينتهي به في موجات (صاعدة - هابطة - صاعدة)، وبما يشبه الموجات، وهو أسلوب يمكن ربطه بأجواء النص وحالة الشاعر وصراعه مع الحياة .

❖ ويتبع الشاعر الأسلوب نفسه في نص آخر تحت عنوان (في شرقنا):

في شرقنا لا تستحي الشمس من العيون

ولا ينام البدر في مهد

من السحاب

ولا يضيع الفجر في الضباب^(١)

فقد استهل نصه بالعنوان نفسه (في شرقنا)، مما يوحي بتركيز الشاعر حديثه على الشرق ، وقد ذهب الشاعر إلى تكراره في بداية كل مقطع بدون استثناء:

في شرقنا ما زالت الجموع

تؤمن بالدموع ...

في شرقنا لا يكرم الحب ولا يُهان ...

في شرقنا ننام في سلام

ونمضغ الأحلام حين

يعوز الطعام^(٢)

فالنص أبقى على العنوان متكرراً، وهو دلالة على سيطرة (الموضوع) على ذهن الشاعر، حيث يتحدث حول الشرق الحالم الذي لا يسلم من بعض التناقضات رغم ذلك ، ويبقى في النهاية متسامحاً ومتصالحاً مع نفسه .

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٦٢٤ ، ٦٢٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ .

ونلاحظ أن الشاعر لم يقل (في الشرق) وإنما قال (في شرقنا)، وهي دلالة على التقارب والحميميّة التي تحكم العلاقات داخل المجتمع. وتكرار (في شرقنا) وفي جميع المقاطع لإبقاء ذهن المتلقيّ مشدوداً إلى (الشرق) ليكسب الشاعر أرضاً أخرى تتمثل في دلالة الكلمة المرتبطة بالسحر والدفء بغية إضفاء المزيد من خصوبة التأويل لإثراء النص، كما أنها تواجه كلمة الغرب مما يجعلها تدل على الانتماء؛ ومن هنا كان التساؤل عن الكشف عن المضمون من خلال العنوان فيما إذا كان العنوان يغني عن النص أو العكس .

ولعل الإجابة تتمثل في أن هناك من يرى في العنوان نصاً موازياً ، كما أن هناك من جعله مدخلاً للنص إذ " إن كثيراً من النقاد لا يحبذون قراءة النصوص من عناوينها واستقصاء عتباتها اللغوية والبصرية " .^(١)

أما آخرون فيرون أن " النص الموازي ، وضمنه العنوان يعتبر مدخلاً ضرورياً لكثير من أنواع الخطابات " .^(٢)

وهذا ما يعني أن الأمر موضع خلاف ، وإن كنت أرى أن العنوان مترابط مع نصه.

❖ سعد الحميديين :

أما العنوان المعجمي عند نموذجنا الثالث (سعد الحميديين) فهو قليل إذا ما قيس بالنوعين الآخرين ، ويمثل ٢٠٪ من مجموعة العناوين، ويعد (١١) أحد عشر عنواناً من أصل ثمانية وخمسين عنواناً ، وربما يعود ذلك إلى طبيعة القصيدة الحديثة المعتمدة على الرمزيّة، وإلى توظيف الحميديين نفسه للسرد إذ " ثمة اشتغال صريح للحميديين على تقنية التمثيل ومفاجأتها الوظيفية " ^(٣) كما يقول عبد الله أبو هيف .

❖ وأول العناوين المعجمية الصريحة التي نتوقف عندها في شعر الحميديين هو عنوان قصيدته (ما تبقى لي) :

(١) انظر: الأيوبي، سعيد ، عتبات النص، مجلة علامات، العدد ١٩ ، ص ٤٩ .

(٢) المرجع السابق، ص ٤٨ .

(٣) أبو هيف ، عبد الله ، الحداثة في الشعر السعودي ، قصيدة سعد الحميديين نموذجاً ، المركز الثقافي العربي ، ط١ (٢٠٠٢م)، ص ٧٦ .

ما تبقى لي ...
ترى ماذا تبقى لي ؟
نعيب غراب ..
يمزقني ...
يفتتني ...
إذا ما أشرق الصبح
فأغرس رأسي المصدوع في الطين
وأسحقه ...
متى ما أينعت زهرة^(١)

يمضي الشاعر يعدد ما تبقى له في خمسة مقاطع متوالية جعلها (أ ، ب ، ج ، د ، هـ)، ويمكنني أن أعد (ما تبقى لي) عنواناً محايداً إلى حد كبير من الناحية الدلالية، وهو ما يترك الخيار للمتلقي ، غير أن النص ومنذ البدء يردف العنوان بجملته ذات دلالة سلبية (نعيب غراب) .

كما يردفها بكلمتين مماثلتين (يمزقني ، يفتتني) مما يوجه النص معه توجيهاً حتمياً نحو قراءة سالبة الدلالة ، وهو ما يرسخه النص في جميع مقاطعه الخمسة :

وتحت مظلة سوداء قارية

يجندلني أتون الصمت^(٢)

وفي المقطع (ج) :

أبعثر ما تبقى لي من الآماد

" خيال رقيق

كتاب صديق "

ودرب أغبر ممتد ...^(٣)

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، دار المدى ، دمشق ، ط١ (٢٠٠٣م) ، ص ٩٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٩٤ .

وهكذا في بقية المقاطع تتركز الفكرة نفسها.

صحيح أننا لا نأتي بتأويل من خارج النص لنفرضه عليه ، ولكننا في الوقت الذي نتحدث فيه عن الحزن يمكننا أن نجد دلالات إيجابية .

وهذا ما ذهب إليه الشاعر حين قال (خيال رفيق ، كتاب صديق) ، ولكنه وظفّه نحو تكريس الحزن فعندما يتذكر ذلك يعرف مدى الحزن الذي حل به .

❖ وفي العنوان الآخر (مرجان) :

وجه محترق كالحرّة بلهيب الشمس

مرجان ...

يقرؤني في التاريخ الماضي

بالقطعة والحرف^(١)

...

حتى تشهق

أن لا مرجان ... سوى مرجان

العبد الحبشيّ الأسود^(٢)

(مرجان) عنوان النص حين يتجه القارئ إلى احتمالية أن يكون جوهراً أو نحوه،

نجد المقطع الأخير يجرم بتحديد الدلالة (العبد الحبشي الأسود).

غير أن الجملة التي سبقت ذلك المقطع (أن لا مرجان .. سوى مرجان) فيه ما يحيل إلى دلالة (الجوهرة) .

ونلاحظ أن الحميدين لا يستهلّ نصه بالعنوان نفسه ، رغم وجود تقنية التكرار

عنده، وإن لم تكن للعنوان؛ إضافة إلى كون مدار النص حول شخصية معينة هي مرجان، جعلت حضوره في العنوان بارزاً.

❖ ومن نماذج العنوان المعجمي الصريح نجد نصاً تحت عنوان (أين ليلي):

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٤١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٤١ .

جاءك المجنون يجري

- أين ليلى ...

- قال : ليلاك ستأتي

صعق المجنون ..

من يأتي بها ؟

قال : لا أدري ..

ولكن ستكون^(١).

والشاعر هنا يجعل من العنوان اختصاراً لفكرة النص فليلى ليست سوى رمز

للماضي ورمز للسؤال :

ماذا ترى .. ؟

بعثاً جديد... ؟

أو قلة ماء ، تهرقها على وجه الطريق

وما الطريق ؟^(٢)

فقد كان العنوان يطرح سؤالاً ، كما يطرح النص أسئلته دون إجابات :

ماذا صنعت بوقتك المحتال ؟

السؤال عن (ليلى) سؤال عن الماضي ، وتساؤلات عن الحاضر الذي يدينه الماضي :

كنتُ الذي ملأ المساحة

كنتُ الذي داوى جراحه

كنتُ الذي أجرى خرافه^(٣)

وكلمة (كنت) تكريس لرمز الماضي (ليلى) ، ولئن استطاعت أن تنجز كل ذلك ، فإن

الحاضر يعني غياب (الفاعل).

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ١٦٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٥ .

ولعل ذلك يجعل العنوان المعجمي نوعاً من العناوين التي تحاول محاصرة الدلالة نحو (قارئ ضمني محدد)، ولئن كانت النصوص عادة تقوم على ذلك القارئ المفترض، إلا أنها لا تسمح بمرور تأويلات أخرى متعددة ، على عكس ما نراه في النوعين الآخرين، ولعل الجداول التالية الخاصة بالعناوين المعجمية الصريحة توضح ذلك.



العنوان المعجمي الصريح عند ضياء الدين رجب :

الموضع *	البيت	عنوان القصيدة
١	يا مصريامصر ما أحلاك صاحبة وصحوك العذب وسنان الرؤى غرد ^(١)	يا مصر
١	يا فيصلاً للحق يجلو غيبها ❖ بالرأي آونة وبالقرضاب ^(٢)	يا فيصلاً
٢	يا ليلة حوت النبوغ مجسماً في نخبة هم صفوة الأخيار ^(٣)	ليلة حوت النبوغ
٢	يا مي من لي والهواجس جمّة ❖ حفّت ورود هواك بالأشوك ^(٤)	يا مي
٣	ولقد صحوت على الحياة وعرسها ❖ وسألت ما الدنيا فقيل (صباح) ^(٥)	صباح

* الأرقام تحت خانة الموضوع تشير إلى موضع وجود العنوان : ١ لبداية النص ، ٢ ،

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٨١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٦٤ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ .

العنوان المعجمي الصريح عند غازي القصيبي :

الموضع	البيت	عنوان القصيدة
٢	شقراء يا أحلى أغاني الصبا ❖❖ ويا ابتسامات الجمال الثري ^(١)	شقراء
٢	اذكريني فأنا وحدي مع الليل الحزين ^(٢)	اذكريني
٢	سلاماً نشوة الأحلام ❖❖ من أعماق أعماقي ^(٣)	سلاماً
٢	فتاة الخيال لنا موعد ❖❖ أعيش على يومه المنتظر ^(٤)	فتاة الخيال
٣	هذي يدي مدي يديك ❖❖ نرود آفاقاً بعيدة ^(٥)	هذي يدي
١	هل أنت صائمة .. ويدخل في شفاهك من عيونك كل هذا الأحمر السيال؟ ^(٦)	هل أنت صائمة؟

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤.

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٦.

(٤) المصدر السابق ، ص ٤٠.

(٥) المصدر السابق ، ص ٤٦.

(٦) قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢ (٢٠٠٢م)، ص ٢٩.

العنوان المعجمي الصريح عند سعد الحميدين :

الموضع	البيت	عنوان القصيدة
١	ترى ماذا تبقى لي ^(١)	ما تبقى لي
٢	رؤوس القوم والأنغام تشكّل جوقة الزار ^(٢)	جوقة الزار
٣	أين ليلى ؟ قال ليلاك ستأتي ^(٣)	أين ليلى
٣	ويسري السرى دون رجعة .. تفاجئهم فترة الانتباه .. ^(٤)	الانتباه
١	وجه محترق كالحرّة بلهيب الشمس مرجان ... ^(٥)	مرجان
٢	أخوات كان توافدت صارت .. وما زالت ، وليس ^(٦)	أخوات كان

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٩٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٣٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٧ .

(٤) المصدر السابقة ، ص ٢٤٤ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣٤١ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ .

استناداً على ما سبق ، وبعد مسح مجموع العناوين ذات الاستتباط المعجمي الصريح يمكن متابعة مدى انتشارها لدى نماذجنا الثلاثة على النحو التالي :

الشاعر	تموضع العنوان		
	المطلع	الوسط	آخر النص
ضياء الدين رجب	٦٧	٣٢	٦
غازي القصيبي	٩٠	٩١	٦٢
سعد الحميدي	٣	٢	٥
مجموعها			١٠٥

ومن خلال الجداول السابقة يتبين غلبة أخذ العنوان من المطلع لدى النموذج الأول (ضياء الدين رجب)، وتساوي المطلع والوسط عند (غازي القصيبي) ، فيما يغلب استتباط العنوان من آخر النص لدى (سعد الحميدي) .

ويطرح أمر تموضع العنوان داخل النص مجموعة من الأسئلة :

- لماذا كانت عناوين (ضياء الدين رجب) متموضعة في مطلع النص غالباً ؟
- لماذا كانت عناوين القصيبي متساوية بين مطلع النص ووسطه ؟
- هل لموضع العنوان داخل النص علاقة بمضامين النصوص ؟
- هل هناك دلالات ما لكل ذلك ؟
- وهل يلجأ الشاعر إلى المقصدية في ذلك ؟

الأسئلة السابقة ، وما قد يضاف إليها يمكن أن يحاول البحث في السطور التالية الإجابة عليها من خلال مجموعة من العناوين لكل نموذج محاولاً فهمها .



موضع العنوان عند ضياء الدين رجب :

تبلغ العناوين المعجمية الصريحة (١٠٥) كان نصيب المأخوذة من المطلع (٦٧) ،
ويلاحظ أن العناوين المكوّنة من أداة النداء ومنادى كانت تؤخذ من مطلع القصيدة ، إذ
تبلغ تلك العناوين (١٥) عنواناً ، منها (١٣) عنواناً من المطلع واثنان فقط من وسط
القصيدة ، ولم أعر على أي منادى يتموضع في آخر النص .

❖ ونقف أولاً عند قصيدة (ضياء الدين رجب) والتي عنونها ب (يا مصر) ، لنرى لماذا

أخذ الشاعر عنوانه من المطلع ؟

يا مصر يا مصر ما أحلاك صاحبة

وصحوك العذب وسنان الرؤى غرد^(١)

يأخذ (ضياء الدين رجب) عنوانه (يامصر) من المطلع ، ويتكرر النداء عليها
مرتين، والمبرّر الذي يستدعي البدء بالعنوان نفسه هو بيان القرب والأهمية التي تتمتع بها
مصر، وهو ما يؤيده النص الذي يدور حول وصف مصر بالمكان الذي ترتاح فيه
النفوس، ومالها من مكانة في قلب الشاعر، كما أنها مُستراح المتعبين والنازحين ،
فالغرباء لا يشعرون فيها بغريتهم .

ويبدأ الشاعر بنداء مصر لبيان قربها، ولكي يشعر بالاطمئنان في نفسه ، ويتكرر
النداء للتلذذ باسمها ، ومن هنا ندرك أن الشاعر يفتح المطلع بالعنوان لمزيد من تكريس
الاسم في نفس القارئ وبيان أهميته.

❖ وفي نص آخر تحت عنون (يا فيصلاً) يقول :

يا "فيصلاً" للحق يجلو غيبها

"بالرأي" آونة و "بالقرضاب"^(٢)

(١) ديوان: ضياء الدين رجب ، ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٨١ .

لا تخرج دلالات النص عن الشاء على الملك فيصل رحمه الله ، وإذا كان البدء به لبيان أهميته ولتركيز الدلالة ، فإن أمراً آخر يمكن إضافته وهو التركيز على البعد الثاني لكلمة (فيصل) ، بدليل الشطر الثاني، إضافة إلى كلمة (يجلو) في الشطر الأول. ❖ ويتوسط العنوان القصيدة التي تحمل عنوان (يا ليلة حوت النبوغ)، إذ يبدأ ضياء الدين رجب بقوله :

أَمْلاً (نحیی) أم طلائع نهضة

أكرم بهم من محتد ونجار^(١)

ويرد العنوان في البيت التاسع :

يا ليلة حوت النبوغ مجسماً

في نخبة هم صفوة الأخيار^(٢)

وعدم بدء الشاعر بالعنوان في المطلع لا يدل على عدم أهمية (الليلة) التي يتحدث عنها ، بل يدل على أن هناك ما هو أهم وهم المحتفى بهم ، وقد بدأ الشاعر بهم حيث وصفهم (طلائع نهضة) ، كما وصفهم بـ (النخبة) و(صفوة الأخيار) ، وبالتالي فإن تموضع العنوان في وسط النص يبدو مبرراً خاصة وأن العنوان يشير -أيضاً- إلى المحتفى بهم من خلال مفردة (النبوغ).^(٣)

❖ ويتوسط العنوان النص التالي وهو (يا مي) ، حيث يبدأ الشاعر الأبيات بقوله:

أهواك فوق هواي فوق هواك

وأراك أجمل ما تكون (رُءاك)^(٤)

ولا يرد اسم (مي) كما في العنوان إلا في البيت العاشر :

يا مي من لي والهواجس جمة

حُفَّت ورود هواك بالأشواك^(٥)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ١١٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

(٣) ألقى القصيدة في تكريم محمد شطا وأحمد المغربي ، انظر: ضياء الدين رجب ، ص ١١٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٦٤؛ وكلمة (رُءاك) أوردتها كما هي في الديوان. والصحيح (رؤاك).

(٥) المصدر السابق ، ص ١٦٤ .

ويخطب الشاعر ودّ (ميّ) ، ويصفها بأجمل الصفات ، وهو مع كل ذلك يظهر حبّه لها .

وأتساءل : لماذا لم يبدأ الشاعر بـ (ميّ) منذ المطلع ؟ وهل يعني ذلك أن (ميّ) تراجعت أهميتها بينما تدور أبيات القصيدة حولها ؟

في رأيي أن الشاعر يبدأ بوصفها للتقرب إليها قبل أن يناديها ، كما أنه ومن خلال الأبيات التي سبق ذكرها يقوم بتشكيلها في ذهن القارئ ليصل إلى (ميّ) وقد شارفت صورتها على الاكتمال ، فهي محبوبه الشاعر ، والأجمل ، حتى كأنها هي من شكّلت نفسها كما تريد :

فكأنما صاغتك منك يداك^(١)

ويشبهها بغلائل السندس ، وهمس الملائكة ، إلى جانب العديد من الصفات الأخرى ، ومن هنا فإن تموضع العنوان في الوسط مبرره تمهيد الشاعر بالصفات رغبةً في استجابة (ميّ) ، وهو ما يكشف قلق الشاعر حيال هذا الأمر :

يا ميّ لا أدري وقد عصف الجوى بحشاشتي ما موضعي بحشاك^(٢)

❖ وتحت عنوان (صباح) لا يرد إلا في البيت الأخير من القصيدة :

ولقد صحوت على الحياة وعرسها

وسألت ما الدنيا فقيل (صباح)^(٣)

والقصيدة في وصف الطبيعة إذ يبدأ الشاعر بقوله :

ألقُ تنفس بالشذى وتنهدت

آهاته فإذا القلوب جراح

وعلى الطبيعة من طبيعة حسنها

دررٌ توهج فوقهن صباح^(٤)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ١٦٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ .

وأرى أن تأخير كلمة العنوان (صباح) لتأتي أخيراً هي من باب شدّ القارئ ، ومع أن دلالات النص هي وصف خالص للطبيعة فإن مجيء (صباح) في آخر الأبيات يفتح الدلالة على (صباح) الأثني .

ويمكن القول إن ندرة العناوين الواقعة في آخر النصوص عند الشاعر مسألة تجعل من إيجاد رؤية واضحة وشاملة للأمر شيئاً صعباً ؛ كما أن غلبة العنوان الواقع في أول قصائد (ضياء الدين رجب) تجعلني أظن أن للأمر علاقة بطبيعة القصيدة التقليدية التي لم تتخلّ عن روح القصيدة القديمة التي لجأت إلى العنونة بالمطالع .
موضع العنوان عند غازي القصيبي :

تساوى مواضع العنوان لدى (القصيبي) بالنسبة للمطلع ووسط النص ، فيما يتأخر العنوان الواقع آخر النص بنسبة اثنين لواحد ، وهو ما يعني أن الشاعر ليس لديه موضع مفضّل بالنسبة للعنوان ، ويدل أيضاً على أن عنوان القصيدة خاضع لديه لظروف النص وأهمية ذلك بشكل مستقل لكل نص ، فهو يبدأ في قصيدته (هل أنت صائمة ؟)
بالعنوان نفسه :

هل أنت صائمة ..
ويدخل في شفاهك من عيونك ..
كل هذا الأحمر السيّال ..
في وضع النهار ..؟
والصوم يفسده الدم السيّال ..
تقسده الدموع ... (١)

والقصيدة موجهة إلى سراييفو في رمضان^(٢) ، فالشاعر يبدأ برمز إسلامي لتأكيد هوية المدينة والإيحاء بالسبب الذي يُقتل من أجله أهلها ، ومن هنا كانت البداية بالسؤال

(١) القصيبي ، غازي ، قراءة في وجه لندن ، ص ٢٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩ .

لإثارة القارئ أيضاً والتأكيد على الفكرة التي يكرّسها النص ، كما يسجّل الشعر موقفاً من قضية ذات بُعد ديني هام .

❖ فيما يبدو دافعه في استتباط عنوانه من المطلع في قصيدته (سلاماً) مختلفاً :

سلاماً نشوة الأحلام ... من أعماق أعماقي^(١)

فهو يبدأ قصيدته بالسلام كونه ما يبدأ به عادة من جهة ، وكونه إشاعة لنوايا خيرة من جهة أخرى ، ويعضد ذلك النص بدلالاته التي تدور حول التغرّل بفتاته ، وتمنياته لها السعادة الدائمة بعيداً عن (جحيم الحب) ، كما يتمنى لها أحلاماً باسمه ودائمة .

وهو يبدأ ب (سلاماً) لكي يثبت أنه سيدعها تعيش بسلام رغم أنها لا تبادله الحب :

من العمر الذي ولى صدوداً ... والهوى باقٍ

لك الأحلام باسمه ومالي غير ... أشواقي^(٢)

فهو يكتفي بأشواقه دون إزعاجها ، ولذا بدأ بالسلام ، ويمكن القول إن موقع العنوان داخل النص خاضع لظروفه ودلالاته .

❖ ومن النصوص التي يحتل فيها العنوان موضع الوسط قصيدة (شقراء) :

شقراء يا أحلى أغاني الصبا

ويا ابتسامات الجمال الثري^(٣)

- لماذا تأخر العنوان السابق إلى منتصف القصيدة ؟

ربما يكون ذلك بسبب التساؤلات التي آثر أن يبدأ بها :

لا تغضبي ما الكون إن تهجري؟

وما رفيف الأمل المسكر؟^(٤)

ثم يواصل الشاعر إثارة الأسئلة :

وما المنى وما نشيد الهوى ؟

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٢٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

وما رحيق الكوثر الخير ؟
وفيم يسري في الرياض الشذى ؟
وفيم يحلو البوح للأنهر ؟
وفيم يشدو بلبل في الربا ؟
وفيم تعلقو ضجة السُمّر^(١) ؟

إن الأبيات السابقة للبيت الذي حمل عنوان القصيدة (شقراء) كانت مجموعة أسئلة ،
إذ تأتي (شقراء) لتكون الإجابة عن كل تلك الأسئلة ، فلا شيء يستحق الحدوث إن هي
هجرت الشاعر ، وبالتالي فهي : (رفيف الأمل المسكر ، والمنى ، ونشيد الهوى ، وبوح
الأنهر) .

لم يكن توسط العنوان في القصيدة سوى إضفاء للمزيد من القيمة والأهمية ، مما
يجعل (شقراء) مركزاً متوسطاً تحدث من أجله أجمل الأشياء ، وتدور حوله الحياة .

❖ ويتوسط النص عنوان آخر هو (اذكريني) :

اذكريني . . . فأنا وحدي

مع الليل الحزين^(٢)

لا يبدأ الشاعر بهذا المقطع ، بل يؤجله إلى أن يأتي بما يساعد على التذكّر ، ويكون
بمثابة المبرر :

عندما يغمرك الليل

بأطياف الأمانى

فتغيبين مع الحلم

على جناح الأغاني

عندما يوقظك الفجر

برفقٍ وحنانٍ^(٣)

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٢٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

لم يطلب الشاعر منها أن تذكره دون تلك المحفزات ، وهو يقدم ذلك ليؤكد إنه يتذكرها ، ومع كل تلك المقدمة فالشاعر لا يطلب منها سوى أن تتذكره ، وهي محاولة للخروج من العزلة والحزن الذي يشعر به .

❖ ومن العناوين التي ترد في آخر النص عنوان (فتاة الخيال) :

فتاة الخيال لنا موعد أعيش على يومه المنتظر^(١)

ويتوصل الشاعر إلى ذكر (فتاة الخيال) بعد مروره بتشكيلها ، فهي تبدو كخيال صعب المنال ، حتى أنه يصرح بذلك (أعيش على يومه المنتظر) ، فهو ينتظرها ويعيش من أجل ذلك اليوم ، كما أن تأخير العنوان إلى نهاية النص جعله أكثر إثارة للتساؤل حول كنه هذه الفتاة ، كما يدل التأخير على حالة الانتظار الذي يمارسه الشاعر .

❖ وفي عنوان آخر هو (هذي يدي) يقع العنوان آخر النص :

هذي يدي مدّي يديك

نرود آفاقاً بعيدة^(٢)

- هل يريد الشاعر المصافحة ؟
 - ولماذا لم يبدأ القصيدة بـ (هذي يدي) ؟
 - ما هي الدلالات التي يحملها تعبيره (هذي يدي) ؟
- يبدأ الشاعر بقوله :

خطرتُ وفي أحداقها

حلم يضحج بلا مجيب

والبسمة الحيرى تكا

د تغيب في صمت الغروب

وقفت فضجّ الحفل وانـ

تفضت أعاصير القلوب

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٦ .

وشدت بالحنان الهوى

أسمعت همس الغندليب ؟^(١)

يضعنا الشاعر أمام فتاة تحترف الغناء ، وهي محاطة بالضجيج الذي يثيره المعجبون
المغيبون عن الوعي ، وسرعان ما ينقلنا إليها وهي تخلو بنفسها لتجتزّ ماضيها وضياع
أحلامها، رغم أنها لا تتجاوز العشرين من العمر :

وتلفتت فإذا الشحو

ب يكاد يفتك بالجمال^(٢)

ثم يبدأ الشاعر بمناجاتها وهو أمر يبدو أنه يتم عن بعد ، مستغنياً حزنها :

أعوام عمرك لم تزل

خضراء كالأمل الوديع^(٣)

وقبل أن نصل إلى البيت الذي ورد فيه العنوان (هذي يدي) يقدم لنا ولها الشاعر
مبررات تبدو مقنعة لترافقه :

قلبي كقلبك يا حزي..

نة لم يزل إلف الشقاء

أبدأ يضمّد جرحه

بالدمع حيناً والغناء

ويجوب صحراء الوجو ..

د وملؤه لهف الظماء^(٤)

لم يشأ الشاعر أن يقدم يده لها دون أن نتعاطف كمتلقين مع الحالة التي مهّد لها
بأبيات كثيرة ، كما لجأ إلى بيان انكساره ليكشف عن تشابه الحاليتين ، فتأتي جملة
(هذي يدي) لتعطي للنص أفقاً أوسع دلاليّاً ، فيده هنا ليست للمصافحة فحسب، بل

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤١ .

(٢) المصدر السابق، ص ٤٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٤٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٤٥ .

هي دلالة احتضان ورعاية وحنوّ، وبالتالي فإن تموضع العنوان على هذا النحو الذي يشبه النهايات السعيدة يبدو منطقيّاً و أكثر براعة.

موضع العنوان عند سعد الحميدين :

لا تزيد العناوين ذات الاستتباط المعجمي الصريح عند (الحميدين) عن عشرة عناوين، تموضعت ثلاثة منها في أول النص، واثنان في وسطه، وخمسة في آخره، ونلاحظ غلبة العنوان المستتبط من آخر النص على ما استتبطه من المطلع أو الوسط، ومع قلة العناوين تكون إشكالية تأسيس قراءة لمواضع العنوان عند الشاعر، غير أن ميل نص (الحميدين) إلى الرمزية قد يكون مبرراً لتأجيل ذكر العنوان، وإن لم يكن بذلك الفارق الكبير. ويمكن القول إن لكل نص ظروفه في اختيار العنوان وتموضعه، وهو ما يجعل مطالعتها كلاً على حدة أمراً ضرورياً.

❖ في قصيدة (مرجان) يبدأ الشاعر بقوله :

وجه محترق كالحرّة بلهيب الشمس

مرجان ..

يقرؤني في التاريخ الماضي

بالقطعة والحرف .^(١)

ويتموضع العنوان في المقطع الأول لأن محور النص يدور حول (مرجان) كرمز للعبودية، والتميز الذي يمارسه الجميع ضده، فيما يرمز إلى الفرحة الذي ينشره هذا ال (مرجان)، فيقدمه الشاعر كذاكرة للطفولة التي عاشها في صغره ويشير لرمزيته :

صورة إنسان لم يملك شيئاً

في دنياه

إلا رمزاً وسم به ..^(٢)

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٣٤١.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥٦.

وإذا كان عنوان (مرجان) يقع في مطلع النص للتركيز عليه وعلى حركته الدائمة ،
ورصده كحالة إنسانية تستحق التأمل ، فإن عنواناً آخر يحتل وسط النص لأسباب ربما
يكون لها علاقة بالشكل والمضمون معاً وهو (جوقة الزار) :

ترى هل ماددت الأرض

بهم أم خانني نظري..؟

رؤوس القوم والأنغام ، تشكل جوقة الزار^(١)

ويرد المقطع السابق في قصيدته المكونة من ثمانية مقاطع (المقطع السادس)، حيث
يفتح الأبيات بقوله :

تدق الطبول ...

على أنغامها يتمايل السمّار في فخر^(٢)

ومن حيث التشكيل يرسم الشاعر صورة (الزار) الدائرية ، مع التركيز على
راقص الوسط الذي يقع سريعاً وسط محاولات إعادته إلى وعيه .

أن وقوع (العنوان) في الوسط ربما يحكي هذا التشكيل من جهة ، إلى جانب جهة
المضمون التي لا تركز على الجوقة وحدها ، بل على مركزها ، مع ملاحظة رمزية
المضمون الذي يشير إلى التخلف وإلى شريحة وافدة تكرر مظاهره .

❖ أما العنوان الواقع في آخر النص عند (الحميديين) فهو الراجح عددياً، ويمثل ثلاثة

عناوين ، اخترت منها عنوانين أولهما :

❖ (أين ليلي) حيث يقول :

أين ليلي ؟

قال ليلاك ستأتي^(٣)

ويرد المقطع السابق أخيراً في القصيدة بعد بحث الشاعر طوال النص في تاريخه عن
ذاته، وعن الحلم الذي اتخذ (ليلى) رمزاً له، ويبدو أن تموضع العنوان بهذا الشكل يوحي

(١) الحميديين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ١٣٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٣١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٧ .

بتأخر الحلم في الوصول ، وعدم يقين الشاعر به قبل ذلك . إضافة إلى طبيعة نص (الحميدين) التي تميل إلى الغموض ، وربما يكون تأخير العنوان جزءاً من إستراتيجية الاستحواذ على المتلقي حتى آخر النص ، ودفعه للمزيد من المشاركة في صناعة المعنى ، ولا أستطيع أن أجزم بتلك الإستراتيجية في ظل عناوين ذات استتباط معجمي صريح تتصف بالندرة ، إذ يميل الشاعر بشكل كبير إلى العناوين ذات الاستتباط الدلالي . كما سيأتي في المبحث الثالث من هذا الفصل.

❖وثانيهما بعنوان (الانتباه) :

ويسري السرى دون رجعه ..

تفاجئهم فترة الانتباه ...^(١)

وتشير الدلالات في القصيدة على أكثر من تأويل ، لكن أتساءل هنا : لماذا (الانتباه) تذيّل القصيدة ؟ وهل كان الأجدى أن يرد أولاً ، على اعتبار أن الشاعر يحتاجه لمشاركته في صناعة النص ؟ فالنص يتحدث عن حالة من التشتت والغياب والخروج عن المؤلف :

تجافت عن الحرف ..

والسطر

ثم استرابت

يلاحقها الوهم بين مسافة سطر صغير

وأخرى أقل^(٢)

إذا أخذت التأويل الذي أطمئنُ إليه وهو حالة الأمة ، فإن النص يسجّل غيابها عن ميادين العلم، وتأخرها، ودخولها في غيبوبة حضارية سمتها التشتت والتناحر والجهل ، وبالتالي فإن قراءة النص تُدخل القارئ هذه الصورة، حتى إن عبارة (تفاجئهم فترة الانتباه) تفاجئ القارئ أيضاً الذي يكاد يفقد الأمل في حالة التيقظ تلك، وأرى أن تموضع العنوان في آخر النص وبهذه العبارة تحديداً، ومع هذا المضمون أيضاً ، قد حقق

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ن ص ٢٤٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤١ .

أكثر من نجاح، فهو من جهة انتباه يفاغى الأمة التي تعودت على الغفلة، كما يفاغى القارئ الذي يصل إلى نهاية النص بجملة مفاجئة له، وكأنما هي محاولة ايقاظ أخرى. في نهاية الحديث عن تموضع العنوان يمكن القول إن تجربة (ضياء الدين رجب) التي تأخذ عناوينها من بداية نصوصها هي تجربة تحاكي القصيدة التقليدية في اختيار العنوان من المطالع، وبما أن الأمر غلب عليها بشكل كبير جداً فإن القول بأن لذلك علاقة بالدلالة لكل نص هو من باب التأول الذي لا تبرز فيه للشاعر حرفية أو وعي بموضع العنوان، وبالتالي فقد يكون تفسير تموضع العنوان داخل النص من باب البحث عن إستراتيجية معينة من قبل المتلقي قد لا يعيها الشاعر بالضرورة.

❖ أما عند (غازي القصيبي) فقد كان الأمر أوضح باعتبار توزيعات تموضع العنوان لديه، ومن ثم فإن من المجدي في تجربته هو قراءة كل قصيدة على حدة، ومحاولة تفسير تموضع العنوان وفق دلالات الأبيات، مع انطباع بوعي الشاعر بأهمية ذلك.

❖ أما عند (سعد الحميد) فلا يمكن الجزم بشكل كبير بتوظيفه لتموضع العنوان، وذلك لسبب رئيس وهو قلة العناوين المعجمية الصريحة أصلاً لدى الشاعر. بقي سؤال أراه مهماً وهو:

لماذا يقتصر هذا الجزء من دراسة تموضع العنوان على العنوان المعجمي الصريح دون النوعين الآخرين؟

يقتصر هذا الجزء على دراسة العناوين ذات الاستتباط المعجمي الصريح لورود تلك العناوين بألفاظها الصريحة في النص، وهذا ما يساعد على حصر الدلالة في جزء معين من النص، وهو لا يتوفر في العنوان المعجمي المشتق أو المزدوج، فالأول قمت باستبعاده لكون الاشتقاق أضعف ارتباطاً بالنص، ولكون الاشتقاق قد يتوزع على أكثر من موضع في النص، وأما العنوان في الاستتباط المزدوج فقد استبعد لأن جزءاً من العنوان غير موجود في النص، وكذلك العنوان المستتبط دلاليّاً استبعد لكونه غير موجود في النص أصلاً.



وأرى أن موقع العنوان داخل النص لا يثبت وعي الشاعر بالأمر بالضرورة ، ولكن رصده قد يدل على طريقة لا شعورية ترتبط بمضامين النصوص، كما أن العنوان هو حالة إبداعية تُنتج في ظروف غامضة كحالة إنتاج النص، وبالتالي لا يمكن الجزم بتأويل محدد ، وإنما هي محاولة لرصدها ولفت الانتباه إليها.

❖العنوان المعجمي المشتق عند ضياء الدين رجب :

المقصود بالعنوان المعجمي المشتق هو العنوان الوارد في النص مشتقاً على نحو ما ، ويعد هذا النوع من الاستنباط أقل بكثير من سابقه(عند ضياء الدين رجب)، إذ يبلغ ما نسبته(١٦%) فقط، ولا يتجاوز (١٩) تسعة عشر عنواناً من مجموع العناوين لدى الشاعر .
❖وأول ما أقف عنده عنوان (وحدة القلوب)، فنجد العنوان في بيتين ليسا متتاليين، وهو أمر لا يهتم كثيراً هنا ، بل ما يهتم هو أنه مشتق ، فالعنوان مكتوب من كلمتين (وحدة / القلوب).

فوردت الأولى في البيت (اتحاد) والأخرى (قلوبنا) وهو ما اختلف عن العنوان من أكثر من جهة. فهو لم يرد كما هو (وحدة القلوب)، وكلمة وحدة جاءت (اتحاد)، و(القلوب)جاءت (قلوبنا) مجردة من (أل) التعريف مضافة لضمير المتكلمين، إضافة إلى ورودهما متفرقتين:

جمع الأحبة لم يكن بمحرم مثل اتحاد العرب غير محال^(١)

وقوله :

أن لا تطول بنا النوى فقلوبنا لم تحتل في الحب أي مطال^(٢)

ويوحي العنوان السابق بفرض النص بلا مواربة، وبمجرد أن تقرأ العنوان تدرك كمتلقٍ أن النص يدور حول الوحدة العربية وتمنيها . ورغم الوحدة الموضوعية للنص ، إلا إنك لن تجد دلالات العنوان في كل بيت رغم انتشارها في معظم النص ، وإذا أشير

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٢٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩ .

لدلالة العنوان في النص (المعجمي عموماً) إنما أريد أن نهتم بتوجيه العنوان المعجمي أكثر من غيره لموضوع النص، وعدم إعطاء مساحات أخرى للتأمل .
وأرى هنا أن عنوان (اتحاد العرب) يصلح عنواناً للقصيدة أيضاً باعتبارها يحدد موضوعها ، فلماذا عمد الشاعر هنا إلى هذا النمط من الاشتقاق ؟
لعل تفسير ذلك يعود إلى أن العنوان (المعجمي المشتق) أكثر صعوبة وأعمق دلالة من العنوان الصريح، لأنه بحاجة إلى بعض التأمل ، وهو ما يؤدي إلى ترجيح عنوان الشاعر (وحدة القلوب) على عنوان (اتحاد العرب) ، ذلك إن اتحاد العرب لا يتحقق ما لم تتوحد القلوب أولاً ، كما أن اختيار (القلوب) هنا ألصق بالتمني وهو من أفعال القلوب ، لأن الوحدة غير متحققة الآن ، ومن هنا نرى إن اختيار الشاعر للعنوان (المشتق) قد يرتبط بطبيعة الموضوع ، والظرف الذي يراه الشاعر ، فهو في النص السابق لا يلجأ للعنوان الصريح بل للمشتق ، وكأن حالة (العرب) بحاجة للتأمل والوقوف عندها بعمق أكبر .
❖ فجيعة الحب الحالم أحد العناوين المعجمية المشتقة، وهو مكون من ثلاث كلمات نجدها مختلفة عنها في النص، فكلمة فجيعة نجدها تتحول إلى الفعل (فجع)، إضافة إلى تاء نائب الفاعل (فجعت)، والحب يتحول إلى (حبي)، والأحلام إلى (أحلامي).
يقول الشاعر :

هو حبي وعطفها أمل العمـ روي في مشرق المنى نشوتان^(١)

ثم يقول في البيت :

ثم ماذا لقد فجعت بأحلامـ مي على غرة بما قد دهاني^(٢)

إن العنوان يقدم موضوع النص ، مما يجعل القارئ يدخل إلى النص ولديه تصوّر عن الموضوع يكاد يكتفي معه بالعنوان، ومباشرة النص تضافرت مع مباشرة العنوان ، وانتشار دلالاته داخله أسهمت في ذلك التصرّو.

(١) ديوان: ضياء الدين رجب ، ص ٦١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

❖ وتحت عنوان (العائدة) يدور نص (ضياء الدين رجب) حول امرأة تُشيع عن الشاعر كنوع من الدلال والعتب:

قالت إليك فإنني ظمأى لأيامي لديك^(١)

فهي تريد من الشاعر العودة بها للحياة التي كانت بينهما:

أقول عد بي للحياة فما عهدتك قاسيا^(٢)

ويتنبه الشاعر للأمر في نهاية النص فيطالبها بأن تعود ، وأن تترفق به .

وأتساءل : لماذا اختار الشاعر عنواناً مشتقاً بدلاً من الصريح ؟

لقد أشرت سابقاً إلى أن ذلك قد يعود إلى طبيعة الموضوع ، وحاجته إلى التأمل أكثر من غيره، وإذا كان لكل نص أجواؤه، فإن النص هنا لجأ إلى العنوان المشتق لأن الشاعر أراد التركيز على دلالات أخرى، إضافة إلى دلالة العنوان . فالحديث يدور حول أسباب محاولتها استفزازه والتلويح بالرحيل ، مما جعله يركّز من خلال النص على الأمر محاولاً معالجته ، وما عنوان (العائدة) إلا من باب التفاضل ، وربما يعود إلى أنه لا يتصور تلك المرأة وهي بعيدة عنه ، وهو ما جعله يحشد كل تلك الكلمات الدالة على العودة واللقاء والحب:

(تبسم ، الحياة ، رضا ، تهلل ، باسماً ، أوسد ساعديك ، الحنان ، أملاً ، ألد ، الدلال ، أحب ، تحلم ، الوداد ، وداديا ، حانياً ، أمانياً ، عودي ، الحب العظيم ، ترفقي).

❖ العنوان المعجمي المشتق عند غازي القصيبي :

ولا يختلف الأمر كثيراً عند أنموذجنا الثاني ، إذ يبلغ عدد العناوين ذات الاستنباط المعجمي المشتق (٨) ثمانية عناوين فقط ونسبتها ٢٪ تقريباً ، وهي نسبة قليلة جداً مقارنة بالاستنباط المعجمي الصريح .

❖ ومن هذه العناوين: (غريق) إذ وردت في النص بصيغة فعل الأمر (اغرقني):

(١) ديوان: ضياء الدين رجب ، ص ٢٩٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٠ .

أنا ألقيت يا رياح شراعي فخذيهِ واغرقي البحّارا^(١)

العنوان يقدّم مضمون النص الذي يتحدّث عن (غريق)، وإن كنت ألمس أن ثمة مراوغة للعنوان أرجئ الحديث عنها لاحقاً.

ويحفل النص هنا بدلالات الغرق والبحر والأشعة والصراع ، ومع تجاوز مراوغة العنوان سنجدّه مرتبطاً بأجواء النص، ولا يفرضها على القارئ ، ولا نستبعد أية قراءات أخرى ، ولا يفهم من هذا تناقض مع وضعية العنوان التأويلية، فقد يرتبط العنوان بالنص ولكنه بحاجة إلى تأويل، وهو ماسيأتي ذكره في حينه.

❖ وعنوان : (رحيل) ، وهذه الكلمة مشتقة من كلمة (سأرحل) إذ يقول الشاعر:

سأرحل عنكم لا العيون غريقة بدمع ولا في القلب أنه مُوجع^(٢)

يعد عنوان (رحيل) أكثر شمولية ووفاء لدلالات النص ، وواضح أن (رحيل) تشي بالاستمرار، وهو ما يجعل الترحال أعمق دلالة من قوله (سأرحل) داخل النص، رغم ما منحته (السين) في (سأرحل) من قرب الرحيل بدون تسويق ، ويعوّض الشاعر عن ورود العنوان صريحاً في النص بالاستهلال بالرحيل (سأرحل عنكم) ويكرّس ذلك في البيت الثاني مباشرة :

سأمضي بعيداً عن ربوع منحتها ...

شبابي .. ووجداني وشعري .. وأدمعي^(٣)

كما تنتشر دلالات الرحيل في النص عبر مجموعة من التعبيرات (أرحل ، أمضي ، يودع ، المودع ، توارت) ، ويدعم هذه الكلمات ذات الدلالة السلبية كلمات مثل: (غريقة ، دمع ، موجع ، أدمعي ، غدر ، مروّع ، وهم ، أسوار ، الشقاء ، مرّق ، عيني ، مضيع ، نسي ، استبيحي ، عاصفات ، اليأس ، محطّم ، الجحيم ، صدّعي ، التيه ، مفرع ، الغدر ، نعي ، يخرق ، نصل ، الشقيّ).

(١) القصبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٨٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١١١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١١١ .

فالنص يقدم لنا الشاعر الذي عزم على الرحيل لشعوره بالخذلان من كل أولئك الذين منحهم الكثير ، ورغم إنه غير نادم على ذلك ، إلا أنه يشعر بمرارة الهزيمة .
❖ومن العناوين المعجمية المشتقة عنوان (الرؤيا) ويدور النص حول (رؤيا) للشاعر، فهو يرى نفسه قد أصبح نخلة تثبت التمور ، ويرى نفسه درّة في قاع البحر، أو نجمة تشرق ، أو كلمة مسكونة بالشعر ، ولكنه ينتبه على الواقع الذي لا يراه جميلاً وهو كونه (إنسان).

فالإنسان هنا رمز لكل ما هو سلبي، إذ يضعه الشاعر أمام عوالم حاملة تجعل من العودة إليه أمراً غير مريح ، والنص كلّ يمهّد لتلك المفارقة التي ينتهي بها .
ونلاحظ هنا تكراره للاشتقاق في بداية جميع المقاطع عدا المقطع الأخير لأن الشاعر يستيقظ فيه من حالته الحلمية :

رأيت أني نخلة ..

تثبت من أكتافها التمور...

...

رأيت أني نخلة

تجوب روض النور ..

...

رأيت أني درّة ..

بيضاء ... في قرارة البحور .

...

رأيت أني نجمة

مسحورة في عالم مسحور

...

رأيت أني كلمة

منسية .. في دفتر مهجور



مسكونة بالشعر والشعور ..

...

ثم أفقت ...

مثقلاً بغصة الهوان

لأنني إنسان^(١).

وأظن أن الرؤى وإن تعددت تشكّل رؤيا واحدة وهذا سرّ التسمية ، ويأتي تكرار (رأيت) تكريساً من الشاعر لحالة (الرؤيا) ، إضافة إلى أجواء الحلم التي تقترب من الأساطير مثل (النجمة المسحورة ، عالم مسحور ، دفتر مهجور ، مسكونة بالشعر ، تجوب أرض النور ، تطارد الظلام) .

ولعل اللجوء إلى العنوان المشتق يلخّص فكرة النص ، و (رؤيا) أكثر عمقاً من (رأيت) ، لما يرتبط بالرؤيا من دلالة القرب من الصدق ، وقد عمد الشاعر إلى (رؤيا) لأنها أبعد دلالة ، وكذلك الحلم فهو ارتفاع عن الواقع ، وهو ما أتاح للشاعر تصعيد الدلالة عبر تصعيد مشاعر المتلقي والتحليق به بعيداً بهدف جعل المفارقة في نهاية النص أشد أثراً ، وكأن الأمر مشابه للسقوط المدوي :

ثم أفقت ...

مثقلاً بغصة الهوان ..

لأنني إنسان ...^(٢)

كما أن (رأيت) التي تتكرر في بداية كل مقطع كانت جذباً للقارئ للاستمرار الذي بدأ مع العنوان ، وكأن الشاعر يهدف إلى صرف النظر عن نهاية النص حتى تحين اللحظة المناسبة لتلك المفارقة .

إن مثل هذا الأمر يطرح تساؤلاً عن العنوان المعجمي بشقيه الصريح والمشتق فهل هما

متشابهان ؟

(١) القصبي ، غازي ، ورود على ضفائر سناء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط٢ (٢٠٠٤م) ، ص ٦٧ - ٦٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

من خلال القراءات السابقة نلاحظ أن العنوان المشتق أكثر تشبهاً بكامل النص من المعجمي الصريح الذي يلتصق ببيت واحد أو بيتين .

ويلتقي النوعان في كونهما (غالباً) ما يحاولان تحديد وجهة النص، إضافة إلى تقديم معنى النص وفكرته منذ البدء ، مع أفضلية نسبية للعنوان (المشتق) لأنه يبدو أعمق من سابقه . ولا يعني هذا الرأي أن الأمر مطّرد في جميع النصوص ، كما لا يعني أن الشاعر حين يوجه النص منذ العنوان إن النص لا يدور إلا عن تلك الفكرة دون غيرها ، ولكنها برأي الشاعر على الأقل موضع الاهتمام ، وهذا ما نجده في النص السابق (رحيل) فنحن نكتشف أن موضوعه هو الرحيل ، فهل يعني ذلك أن دلالاته هي مجرد الرحيل ؟ أم أن هناك دلالات أخرى يعبر عنها النص ؟

ما لاحظته في النص هو وجود تلك الدلالات التي تشير إلى الغدر والنكران والشعور بالمرارة ، ولكن تلك الدلالات يمكن جمعها تحت دلالة (الرحيل) السلبية ، ومع ذلك نحتاج إلى مراقبة كل نص لمعرفة موقف الشاعر، وتعامله مع الدلالات المختلفة وتوجيهها .

❖العنوان المعجمي المشتق عند سعد الحميديين :

من خمسة دواوين تشكل مجموعة الحميديين الشعرية نعثر على خمسة عناوين مشتقة ، وبما نسبته (١١٪) فقط ، وهي نصف عدد العناوين المعجمية الصريحة الواردة في الجزء الأول ، وهو ما يعني تراجع هذا النوع عند الشعراء الثلاثة ، بل إنه أقل العناوين وروداً لديهم ، ونعرض لبعض العناوين المشتقة لدى الحميديين.

❖أمّا أول العناوين فهو(هواجسنا) حيث تتحوّل إلى صيغة المفرد (هاجس) :

يفوح المسك والعنبر ...

تضوع الساحة الحبلى بأنفاس ...

(من نفل ، ومن شيح ..

عرار كان بينهما ..)

فيهجع هاجس أول / أنا الصحراء ..^(١)

(١) الحميديين ، سعد، الأعمال الشعرية ، ص ٢٤٩ .

وقد أفرد الشاعر كلمة العنوان السابق (هواجس)، وجعلها في النص (هاجس) لا غير،
لكن القصيدة تذكر هاجساً آخر:

وجاء الهاجس الثاني

على أنغام ولهانة

شداها الساحب اللّماح...^(١)

وهكذا كان العنوان المشتق هذه المرة أيضاً أكثر تمثلاً للنص من اشتقاقه الوارد
في النص، رغم أن القصيدة في بنيتها مركبة على الهواجس المصحوبة بالدلالات
والاستشهادات الشعبية التي سنشير إليها حين دراستنا للتناص.

❖ أما ثاني العناوين فهو: (مغني الكوخ)، فترد الكلمة الثانية (الكوخ) كما هي،

أما (مغني) فترد (غناء):

وعاشقٍ للكوخ مرّ من هنا يشير من بعيد

وفي يديه طبلَةٌ وناي

بأن إليّ انصتوا

وحينما أسير بادروا

وردّدوا ما تسمعون

في جوقةٍ منتظمة

فلا مكان للنشاز

ولا اعتبار للغناء دون بوح^(٢)

في العنوان السابق نجد أن ما ورد في النص قد تجاوز العنوان، فكلمة (غناء) أشمل
من (مغني)، لكن الالفت للنظر في النص هو انتشار مدلولات (غناء)، فنلاحظ في المقطع
السابق (طبلّة ، ناي ، رددوا ، نشاز) وهي لوازم الإنشاد ، إلى جانب المقاطع الأخرى

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٨٧.

التي تحفّ بمفردات الغناء، إضافة إلى (المكان) مثل (الكوخ، الدرب، حاجز، مسرح، الطريق، سدره، غابة).

ولعل ذكر (مغني) هنا هو أن النص يتخذ طابعاً سردياً يدور حول شخصية تقوم بالغناء، وقد كان بإمكان الشاعر أن يسمي نصه (غناء الكوخ) لكن نصه يدور حول شخصية المغني.

❖ ومن العناوين المعجمية المشتقة عنوان (وماتت الأشعار واقفة) والذي نجده داخل النص (وماتت الأشعار في الوقوف).^(١)

وحرص الشاعر على العنوان بهذا الشكل لأنه يتناص مع عنوان معين بسيسو، وتغييره في النص، وتحويله إلى الصريح المشتق؛ يعود إضافة إلى مراعاة الوزن إلى أننا أمام حالة من الصمود، وحالة من توصيف الموت، ولعل ذلك يحتاج إلى الاشتقاق لان الموت هنا أكبر من أن يختزل؛ وكذلك للدلالة على تعدد المقاومة وتنوعها:

حفرت بالسكين في الأشجار والحجر

أسطورة المسافر الذي قد كان زاده

السفر

رفيقة في الدرب، حسن شارده مع القلم...

بين البلاد والأشعار...

والأسفار...

والضجر...^(٢)

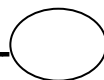
ومن المؤكد أن كل عنوان يرتبط بظروف إنتاج النص ودلالاته، التي تؤدي إلى تفضيل عنوان دون آخر، وهو هنا دال على تعدد المعاناة، وتعدد أساليب المقاومة، وتوحد النهاية في صورة الأشجار التي تفضل الموت بكرامة، التي رمز لها الشاعر بالوقوف.

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٠٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٩.

ومن هنا يمكننا القول إن العنوان المعجمي بشقيه قد ألقى الضوء على النص بدرجات قليلة التفاوت فيما بينها ، غير أنهما قد أضلا معظم النص بدلالتهما ، وسنرى من خلال دراسة الأنواع الأخرى للعناوين ، وكيف تم تناولها قبل أن نخلص على مقارنة ما.

وسأعرض فيما يأتي للعناوين المعجمية المشتقة عند نماذجنا الثلاثة .



❖ العنوان المعجمي المشتق عند ضياء الدين رجب :

عنوان القصيدة	البيت
وحدة القلوب	جمع الأحبة لم يكن بمحرّم ❖❖ مثل اتحاد العرب غير محال أن لا يطول بنا النوى فقلوبنا ❖❖ لم تحتمل في الحب أي محال (١)
فجيرة الحب الحالم	هو حبّي وعطفها أمل العم ثم ماذا لقد فجعت بأحلا روى في مشرق المنى نشوتان مي على غرة بما قد دهاني (٢)
عظيم	عظائم تتلاقى في عزائمه ❖❖ وزحمة للعراك الحي تستبق (٣)
ذكريات ماجدة	أبقى عليّ الذكريات كأنها ❖❖ فلقّ تلفع في زحام خباب والشامخ التياّاه في أمجاده ❖❖ "أحد" يمثّل شمخة الأحقاب (٤)
التاريخ الشامت	وتمطى التاريخ شماتان واسترخى فأحسست في المفاصل ضغطه (٥)
عندما يبكي العقل	وإن ضحك القلب الشّجي وراقصت ❖ معانيه أطياف الحياة بكى العقل (٦)
عندما يضحك الدم	وياويلنا من ضحكة الدم لبيتنا ❖ ضحكنا عليه قبل أن يضحك العقل (٧)
حلم غادة	والأماسي حالمات المعاني صاحيات صحو النهى في البكور إيه يا غادتي ويا نفسي خذيني في جوهرى في ضميري (٨)
ضحك العين	يا ضاحك العين وبسّامها ❖❖ وواهباً للنفس أحلامها (٩)
الجواب المنثور	أجبتك في نثر عميق كأنه ❖❖ فتاوى إمام يستريح لمأموم (١٠)
وقالت	وقلها كما شاء الغرام طليقة ❖❖ فإن حديث الحبّ أحلى من الحبّ (١١)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٢٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦١ ، ٦٢ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٣١ .

(٧) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ١٤٩ ، ١٥١ .

(٩) المصدر السابق ، ص ١٦٠ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٧ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ .

عنوان القصيدة	البيت
أنا والشيشة	إني اشتعلت وشيشتي يا حلوتي لم تشتعل ^(١)
حب وأشواق	غير أن الشأم ميلاد أحلا ... مي حبيب فيها أساري ورقّي ذكرياتي بها حنين وآما ... لي على بعدها ضرام لشوقي ^(٢)
طغنتان	طغنت بنهديها العباب فخلته نصفاً ونصفاً ^(٣)
أوبرا رائعة	من واقع جم الروائع قد شأت أعلى الصور أوبرا تفوق مترجمات الغرب إلا ما ندر ^(٤)
العائدة	فاجبتها كالأمس واهمة ؟ فعودي ثانياً ^(٥)
المتشائمة	فدعي التشاؤم جانباً فاليمن أنت بشيره ^(٦)
اشتياق	وأشتاق تقطير الندى في روائع أدير بهن الراح مشمولة صرفاً ^(٧)
ضاربة الودع	حتى الدم القاني مضرجة منه اليدان الشهد والضرب جاءت ملثمة وفي يدها ودع توشوشه فينجذب ^(٨)
أحلى ربيع	إنه إنه الربيع المصفى ناسج النور في هدى وتجلي ^(٩) ... نترجى ربيع مولده الحلو وميعاده بفرحة طفل ^(١٠)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب. ص ٢٣٣

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٣٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٠ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٩١ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٩٥ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٣٢٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٣٢٥ .

(٩) المصدر السابق ، ص ٣٦٤ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٦٤ .

❖العنوان المعجمي المشتق عند غازي القصيبي :

عنوان القصيدة	البيت
غريق	أنا ألقيت يا رياح شراعي ❖❖ فخذيه واغرقني البحّارا ^(١)
درب الخطايا	قد احتواك الدرب درب الباقيات بلا دموع ويخطّ في عينيك ما تمليه كاتبة الخطيئة ^(٢)
رحيل	سأرحل عنكم لا العيون غريقة ❖❖ بدمع ولا في القلب أنة موجع ^(٣)
مات شاعر	أيها الناس قفوا فالميت شاعر ^(٤)
الحب والموائى السود	آه ما أقسى طلوع الفجر... من غير حبيب عاد يشكو تعب الرحلة ما بين الموائى السود ... في هوج البحار ^(٥)
أغنية لحبّ لم يكن	أغنية الشوق المنتحر ماذا سيكون لو أنك عانقت الحب دقائق ^(٦)
الرؤيا	رأيت أنّي نخلة ^(٧)
الإرهابي الصغير	يعيش تحت سقفنا إرهابي ... كل دهاء الصبية الصغار ^(٨)

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٨٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١١١ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٥٦٠-٥٦٢ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٧١٦ ، ٧١٧ .

(٧) ورود على ضفائر سناء ، ص ٦٧ .

(٨) للشهداء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، ط١ (٢٠٠٢م) ، ص ١٩ ، ٢٠ .

❖ العنوان المعجمي المشتق عند سعد الحميديين :

عنوان القصيدة	البيت
القول المقطوع وحكايا أمس	ساقطع كل قول كان مغروساً فأنت حكايتي الأولى ..حكايا أمس ماكانت سوى صور ^(١)
هواجسنا	فيها هاجس أول أنا الصحراء ^(٢)
مغني الكوخ	وعاشق للكوخ مر من هنا يشير من بعيد ولا اعتبار للغناء دون بوح ^(٣)
رحلة المراحل	في الرحلة يُحكى بأن السندباد قد جال في البلاد ^(٤)

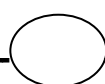
(١) الحميديين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٣-٢٥ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٤٩ .

(٣) المصدر السابق ، ٣٨٧ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٤٢٩ .

المبحث الثاني
العنوان الدلالي



العنوان الدلالي :

يرتبط النص بدلالة ما تشكل رسالته إلى المتلقي ، وإذا كانت الدلالة في المبحث الأول أتت مبكرة على يد الشاعر الذي يختصر مضمون النص ، فإن العنوان الدلالي يقترح دلالة شاملة تتجاوز النص في محاولة لفتح باب القراءة على مصراعيه ، وهو ما يعني أن هذه النصوص أكثر تعدداً وتوعاً وغنىً من غيرها ، أو هذا ما يحاول الشاعر دفعنا إليه .

ومن هنا كان (العنوان الدلالي) يمدّ يده لكل الظروف المحيطة بالنص وبالمتلقي، وهو ما يتيح قراءته ضمن شروط مختلفة .

"إن علاقة العنوان بالنص ، يمكن رصدها من زوايا متعددة ، في عصور متباينة ، من خلال الحركة التاريخية ، فهناك تحولات تطال العنوان باعتباره مكوناً في علاقاته الأساسية بالنص ، وبالقارئ" ^(١).

وما يعيننا هنا هو فتح جسور التواصل مع النص ، وبلوغ المعنى أياً كان المنهج، وما نقصده بالعنوان الدلالي : هو المستخرج من خارج النص مع عدم وجود لفظه صريحاً أو مشتقاً داخله ، ولا يوجد من ضمن العناوين الدلالية لنماذجنا ما ليس له ألفاظ قريبة منه وأحياناً مرادفة له ، ومع هذا بقي وفق التعريف الذي أوردناه عنواناً دلاليّاً .

ونحن ندرك " أنه لا بد للتأويل - حتى يكون وجيهاً - من دلالات يقوم عليها" ^(٢).

وسيكون الحديث في هذا المبحث عن العنوان الدلالي وتجذره في النص، ومدى وفائه بالمعنى ، ومن ثم الفروق التي قد نجدها بين العنوان المعجمي والدلالي.

(١) حليفي ، شعيب ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ص ٩ .

(٢) سرحان ، هيثم ، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة ، دار الحوار، اللاذقية، ط ١ (٢٠٠٣م)، ص ١٢١ .

العنوان الدلالي عند ضياء الدين رجب :

يغلب على النصوص التي حملت عناوين دلالية عند (ضياء الدين رجب) كونها من نصوص المناسبات مثل (تحية العاهلين ، ربوع المدينة ، خاطرة الولاء ، يوم الاحتفال ، أسمح الرجال ، إلى الحبيب الأعظم ، أيام التشريق ، من أغاريد رمضان ...إلخ). وإذا كان العنوان المعجمي بشقيه يغلب على عناوين ضياء الدين رجب، إذ يصل إلى ما يقارب (٦٠٪) ، فإن العنوان الدلالي لا يزيد عن (٢٠٪) تقريباً ، إذ يبلغ هذا النوع (٣٣) ثلاثة وثلاثين عنواناً من أصل (٢٣٢) مئتين واثنين وثلاثين عنواناً .

❖ فعندما أتناول (تحية العاهلين) أجد أن دلالاته منتشرة في النص مثل : (العظيمان ، قادة الأخلاق ، أيها القلبان ، هم قادتها ، رعاة الحق ، الموفو الذمم)^(١) وأسأل: لماذا يكثر العنوان الدلالي الذي نفترض أنه يعطي أبعاداً دلالية عميقة داخل النص وخارجه عند (ضياء الدين رجب)؟ وخاصة في نصوص المناسبات الذي يفترض فيها أن العنوان معجمي (موضوعي) لأن غرض الشاعر التركيز على المناسبة . من خلال مراقبة النصوص ذات العنوان الدلالي للشاعر (قصائد المناسبات) أجد مبرراً قد يكون وجيهاً إلى حدٍ بعيد ، وهو أن المناسبات ذات وظيفة شمولية ، أي تلك التي تعني الأمة بصفة عامة ، أو تلك التي يوظف فيها الشاعر حالة الأمة وتمني الوحدة . وقلة العناوين الدلالية عند ضياء الدين رجب تدعم النظرة لشعر الجيل الأول من حيث (الحسيّة) ف " الحسيّة ملمح شعري بارز في شعر ضياء الدين رجب "^(٢). وهذه النظرة تقال حول شعر المحافظين بصفة عامة .

وما عرفه الشعر القديم " هو أن الشاعر - وكذلك الناقد - كان ينزع نزعة حسيّة في فهم الجمال وفي تصويره ، فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس "^(٣)

(١) انظر : ديوان ضياء الدين رجب ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٢) باقازي ، عبد الله أحمد ، شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة ، نادي المدينة الأدبي، ط١ (١٩٩١م)، ص ١١٩ .

(٣) إسماعيل ، عز الدين ، الأدب وفنونه ، دار الفكر ، ط٧ (١٩٨٧م)، ص ١٤٠ .

وهو ما تتبّه له عبد القاهر الجرجاني وحاول الإجابة عن تشكيل المعاني في صورة حسية، " فالصورة والإحساس كانت الوسيلة الأولى ، ولم يكن للإنسان طريق إلى المعرفة سواها ، فليس وراء المحسوسات شيء .." (١)

ويضيف الدكتور أبو موسى في إطار التعبير عن المعقول بالمحسوس بأنه " عودة إلى طبيعة اللغة الأولى ، حين كانت تلتبس بالمحسوسات التباساً لا انفكاك منه ، والشعر والأدب في هذه الصورة رجعة إلى اللغة المصوّرة " (٢)

ويرى أن " الخواطر القلبية والمعاني الذهنية لا تستطيع أن تحوزها اللغة المجردة في كل الأحوال " (٣)

وأياً كان الأمر ، فإنني لست بصدد الوقوف مع (الحسية) أو ضدها ، وإنما أوردت ذلك لأن القصيدة في شعر المحافظين أبتت على تلك (الحسية) ، وهو ما قد يعين على فهم غلبة العنوان (المعجمي الصريح) و(المعجمي المشتق) المأخوذ من القصيدة ، وبالتالي أمكن القول إن القصيدة التي تميل إلى (الحسية) غلبت على العنوان بشقيه (المعجمي والدلالي) . لأنها أقرب إلى الطبيعة (الحسية) ، التي تسعى إلى تقريب الدلالة إلى ذهن المتلقي ، بينما قد يكون العنوان (الدلالي) ينزع إلى (الحيوية) (٤) والاهتمام بظلال الدلالة وأثرها النفسي ، وارتباط ذلك بحرية الشاعر ، ونظرته للأمور ، وهي وإن ظلت حسية لأن الصورة دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية فما زالت تختلف في معنى الحسية في الصورة القديمة ، فهي لا تختار العناصر الحسية لأنها تبدو في ذاتها جميلة ، فمجال العناصر أو قبجها لا يعني شيئاً بالنسبة للشعر الحديث ، إذ المهم أن تكون الصورة في مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادقة نقلاً مثيراً " (٥)

وأتساءل هنا :

(١) أبو موسى ، محمد ، التصوير البياني ، مكتبة وهبة ، ط٣ (١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م) ، ص ١٣٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

(٣) المرجع السابق ، ١٣٧ .

(٤) انظر : إسماعيل ، عز الدين ، الأدب وفنونه ، ص ١٤٣ - ١٧٨ ، وقد تحدّث المؤلف عن تحوّل الصورة بين القديم والحديث ، والبدائل التي قدمها الشعر الحديث عن الصورة الحسية في القصيدة التقليدية .

(٥) إسماعيل ، عز الدين ، الأدب وفنونه ، ص ١٤٣ - ١٧٨ .

هل كانت نصوص العناوين (الدلالية) لا تحمل صوراً حسية ؟
الملاحظ أن العناوين (الدلالية) كانت لنصوص حديثة تحاول الابتعاد عن
(الحسيّات) وتجسيد الأشياء، ومع ذلك فالصورة تحتاج إلى تلك الحسية لكن طريقة
المعالجة مختلفة . وقد ذكرت أن تقريب الأشياء إذا كان متوافراً في شعر المحافظين
كما نرى ، فإن ذلك أدعى إلى أن تكون عناوينهم مأخوذة من داخل النصوص .

❖العنوان الدلالي عند ضياء الدين رجب :

وما نلاحظه في نص (تحية العاهلين) هو أنه يوحي بتمجيد شخصين لا أكثر، ولعل
عدم ورود إشارة للاسم صراحة هو ما أتاح للشاعر توسيع الدلالة ليشمل الحديث عن
الامة :

أمة العرب هموا راياتها لم ترع طول مداها لم تضم
أمة قد وصلت أبعادها لغة أم وتاريخ ودم^(١)

في (تحية العاهلين) لا يمكن اغفال علاقة العنوان بالنص، فالحديث عن العاهلين
حديث عن الأمة التي يمثلان جزءاً منها، كما أنه يشير إلى أرضهم المغتصبة ، وإلى
علاقات التاريخ واللغة والدم المشتركة ، وبالتالي فإن العنوان قد حضرت دلالاته في
النص، وربما يكون غيابها قد سمح بنمو الدلالة خارجه، باعتبار العاهل أو الملك مثلاً
للأب والسلطة والقيادة .

صحيح أن عنوان المناسبات لا يفتح المجال كثيراً للدلالة خارج النص، ولكنها هنا
موجودة وليست مفروضة وإن كانت قليلة .

❖ونقف على عنوان آخر للشاعر هو (المستقلية) :

ولا تعثر في النص على لفظة (المستقلية)، لكنك ستجد دلالات شديدة الصلة بهذه
الكلمة :

رأيتك في سدحة النائم كأنك في سبحة العائم^(٢)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .

فالاستلقاء ما هو إلا (سدحة النائم)، وهو شبيه بـ (سبحة العائم)، وهو لا يعني النوم ومن هنا قال الشاعر في (سدحة النائم) ولم يقل (نائمة).

إن العنوان الدلالي يطرح نفسه منذ البيت الأول، وفي كلمات أخرى يمكننا اعتبارها مرادفة وسنقرأ في النص كلمات توحى بهذا الاستلقاء (كثمار الغصن النافرة الهائمة) في قوله :

فما هزهز الغصن أثماره سوى ثمر نافرٍ هائم^(١)

وأماج النور المتدلّية على العناقيد :

كأماج نورٍ تدلت على عناقيد من عسجد باسم^(٢)

كما نجد الاسترخاء وإن كان بشكل غير مباشر في كلمات مثل: (اللحن والجسد الناغم، الترانيم، والدجي الفاغم)، كما في قوله :

وللحن في الجسد الناغم ترانيم مثل الدجي الفاغم^(٣)

فاللحن والجسد الناغم الذي يتشّى على وقعه، وكذلك الترانيم وما تبثه في الجسد من استرخاء، وكذا الليل باعتباره زمن مفعم الدلالة بالسكون، كل ذلك خلق جواً يتلاءم مع العنوان، وإن كان داخل النص مليئاً بذلك فإن دلالات العنوان خارجه تدور حول إغراء الجسد أثناء الاستلقاء، وقد فتحت كلمة (تضحكن) الباب أمام ذلك التصور :

فعودتها ثملاً بالمنى تضحكن للحلم والحالم^(٤)

إن العثور على كلمة (مستلقيّة) داخل النص كان سيحصر الدلالة على الأبيات إن لم يكن بيتاً واحداً، ولكن مقاربة العنوان لكلمات تكاد تكون مرادفة أبقى القصيدة على مقربة من العنوان، وفتح مجالاً واسعاً خارجها انطلاقاً من بنية النص نفسه.

(١) ديوان : ضياء الدين رجب، ص ١٩٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩٠.

❖ وفي نص آخر تحت عنوان (النادمة) وهو نص قيل على لسان امرأة ، وتدور فكرته حول امرأة ترى في الزواج قيلاً ، وفي الإنجاب التزاماً يحجب عنها الحرية التي تريدها ، وتطوف في الأرض لتعود متأملة نفسها في المرأة بعد تبدل الحال وذهاب الشباب ، فتشعر بالندم على الوهم الذي كانت تحياه ، وتتمنى ظلاً تفيء إليه ، وتعتصم به أمام الوحدة والشيخوخة :

لا زوج عيناه تحاصرني كمعلب زخروه للزمن
لا نسل لا ولد رضاعته فتاكة كالجمر تحرقني^(١)

وها هي تعود نادمة :

ونظرت في المرأة فاختلفت حتى هي الأخرى تضايقني
وكأنني من قبل لم أرها وكأنها من قبل لم ترني
وأسفت لبيتا حفلت به وهما أصارعه ويصرعني
يا ليت لي ظلاً أفيء له في غمرة الأحداث والمحن
يا ليت للماضي الذي انصرمت أيامه رمزاً يذكّرني^(٢)

والملاحظ في النص أن الكلمات ذات الدلالات القريبة من العنوان لا تنتشر إلا في نهاية النص ، ويعود ذلك إلى أن المرأة ورغم أنها تتحدث منذ بداية النص عن تجربتها ، والمتوقع أن تبدأ بالندم ثم يتم تكثيفه بالتدرج ، لكن النص يجعل تلك التعبيرات في آخره ، وكأن هناك علاقة بين بدايات المرأة ونهايتها النادمة .

ونعثر على جملة قريبة من العنوان في كلمة (أسفت) وفي (ليت) الدالة على التمني مع استحالة التحقق ، وهناك كلمات أخرى تنتشر في النص مع حضور الكلمات السابقة في نهايته ، لكن بدايته لا تخلو من الدلالات السلبية (جهلت ، الأهوال ، الفتن ، رهينة ، يحاصرني ، فتاكة ، تحرقني ، مبتسر ، محنط ، الكفن ، كدر ، ضجر ، بكيت ، انصرمت ، ذهب الشباب ، الشجن).

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٣٣٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٣٨ .

إن المجموعة الأخيرة من العبارات هي سلسلة أدت إلى تعميق الشعور بالندم ، وأدت إلى تراكمه على هذا النحو .

وأتساءل: لماذا كل تلك الكلمات دون أن ترد كلمة (نادمة) في النص ؟

أرى أن الشاعر اكتفى بالعنوان ، وأراد ألا يركّز على (النادمة) وحدها ، بل إلى أسباب الندم ونتيجته ، مع ترك المجال لتلك الكلمات لنقل صورة الندم ، وربما يكون (الندم) أكبر من اختزاله في بيت واحد أو بيتين ، وبالتالي فإن تركه على هذا النحو هو أكثر دلالة وأعمق .

❖ ويتابع الشاعر في نص آخر تحت عنوان دلالي هو (دار الهدى)، ويدور مضمون النص حول المدينة المنورة وذكريات الشاعر فيها وارتباطه بها ، ومكانتها في العالم الإسلامي ، ولعل (دار الهدى) أكبر من اختزالها أيضاً ، والشاعر لم يحصر حديثه عن المدينة المنورة بل رأيناه يتحدث عن ذكرياته أكثر من حديثه عن المدينة .

لي في رباك الخضر رأحلام وميثاق وعهد
ذكرى تقربها السنو ن فيستوي قرب وبعده
الذكريات مثارها في النفس س آمال ووجد^(١)

ومع ذلك فإن (دار الهدى) هي الأرضية التي تدور عليها الدلالات الإيجابية في النص ، ومع انتشارها يحس المتلقي بعظمة المدينة المنورة ، وربما هذا ما أراد الشاعر ، ونرصدها في النص فنجدها (رباك الخضر ، أحلام ، ميثاق ، عهد ، آمال ، تهدد ، المنى ، هوى ، هتف ، أحلامي ، منى ، آمال ، الحبيبة ، روض ، عطر ، ند ، الفؤاد ، القلب ، الشعر ، يخطر ، الهوى ، رحاب ، الحسان ، رباها ، تشدو ، ظباؤك ، الملاح ، لاهية ، تحنان ، يهفو ، أمل ، الآمال ، المسلمين ، الأكرمين ، روضك ، طه ، ورد الحب ، الخلد) .

والملاحظ أنه لا يخلو بيت واحد من تلك الكلمات أو الجمل ، مما جعل من (دار الهدى) حلماً جميلاً؛ وأرى أن العنوان (الدلالي) هنا ترك المجال للمتلقي لتخيّل صورة

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٣٣٨ .

تلك المدينة ، كما ترك للنص فرصة النمو عبر ما تكتنزه ذهنية المتلقي من صور وذكريات وثقافة تختلف من شخص لآخر ، فالصور تتراكم داخل النص ، ومن خلال الدوال يمكن الإحالة على العنوان .

❖ العنوان الدلالي عند غازي القصيبي :

إذا كان العنوان الدلالي عند (ضياء الدين رجب) لم يتجاوز العشرين بالمئة ، فإنه أقل عند (غازي القصيبي) رغم أنه بلغ أربعة وثلاثين عنواناً ، ذلك لأن هذه العناوين كانت من خلال عدد أكبر من الدواوين .

❖ ومن العناوين الدلالية عند القصيبي نقف عند (جزيرة اللؤلؤ) ؛ ففي هذا النص لا نجد العنوان الذي وسم به القصيدة ، لكننا نعثر على ما يتصل بالعنوان داخل النص مثل كلمة (الشراع) :

ومضى شراعي واهن الخفقات

يبحر في الضباب^(١)

ونجد كلمات شديدة الصلة بالعنوان منثورة على امتداد النص مثل (الملاح، المسافر، الشواطئ، الأصداف، النخيل ، الخليج) وغيرها.

أرضي هناك .. مع الشواطئ

والبحار الأربعة ..^(٢)

ولعل صورة (أرضي هناك ... البحار الأربعة) توحى بالجزيرة أكثر من غيرها ، أما خارج النص فينقلنا العنوان إلى دلالات عميقة: (الجزيرة) وما توحى به من العزلة من جهة ، والسماء الصافية والأرض البكر من جهة أخرى ، وكذلك كلمة (اللؤلؤ) وهي إيجابية الدلالة ، وهو ما يدل على النفاسة ، واتخاذ المرأة له حلية تلبسها ، وأما

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢ .

الكلمتان (جزيرة اللؤلؤ) فتنقلنا إلى عوالم أسطورية يعود بعضها إلى ذكريات الطفولة وحكايات الباحثين عن الكنز .

وفي العنوان تكون الجزيرة رمزاً للانتماء والحنين وهو ما يتردد على امتداد الديوان ، ويخترق جميع النصوص وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة .

❖ وفي عنوان (مطر) نجد دلالات الكلمة بشدة وكأننا أمام تعويض عن ذكرها :

ظلمتنا طويلاً

شربنا الخيال

نخلنا الرمال

نفتش عن قطرة من مياه

تعال ! انهمر كالرجاء

سخياً نبيلاً

وأحي الشفاه التي مزقتها

شموس الجفاف

وسيل كالدموع السعيدة

على أوجه عاث فيها الغبار^(١)

إن جملة (شربنا الخيال) على علاقة وثيقة بالعنوان، فالمطر في النهاية مما يشرب ، وكلمتا (ظماً وجفاف) تستوجبان حضور الضد، إذ لولا الجفاف والعطش لما كان للمطر قيمة تذكر. غير أن هناك كلمات أشد صلة بالعنوان مثل (مياه) وهي مرادفة للمطر، وتحمل المعنى نفسه وكذلك كلمة قطرة ، ثم إضافتها إلى مياه (قطرة من مطر). أما (الدموع السعيدة) فالدموع ماء ارتبط عادة بالحزن وإضافتها إلى كلمة (سعيدة) أعطاهها مدلولاً آخر، فهي دموع الفرح لا الحزن، ولا ننسى كلمة (انهمر) فهي ملاصقة للمطر لغوياً ، بل إنها أكثر الدوال التي تشير إلى المطر تحديداً .

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٥٠٧ ، ٥٠٨ .

أما خارج النص فالمطر ذو دلالة إيجابية في ضوء إنتاج النص في بيئة صحراوية، وهو ما نقله الشاعر إلى تصحّر مختلف وجذب آخر .

وأحي الشفاه التي مزقتها شموس الجفاف ...^(١)

فالتأويل له مستنده في النص هنا ، ودلالته خارج النص هي الرحمة والارتواء وانبثاق الحقول وحلول الربيع ، إلى جانب الشعور بالأمن والاستقرار. ولأن الذاكرة العربية تعرف المطر ، فهي تتبع مساقطه حيث منابت الكأ ، وفي الذاكرة نفسها (السيل) الذي يتمنونه ، فهو علامة استقرار .

❖ومن العناوين (الدلالية) عنوان (الأخطبوط) ، والنص لا يتحدث عن أخطبوط حقيقي ، بل يتحدث عن الخوف الذي يواجهه الإنسان ، وعن العدو الذي يحيط به ، وعن المقاومة ، فبعد أن يفقد الشاعر يديه ويحيط به الأخطبوط ينبت في جبينه سكين ، وأيادٍ في كل جزء من دمه ليتغلب على عدوّه .

والأمر مواجهة للخوف وللخصم القوي ، وتحول الضعف إلى قوة ، بل إن المقطع الأول يصفه من خلال تعدد الأيدي :

يدٌ لفت على عنقي

وثانية على ساقي ..

وثالثة ...ورابعة ...

أحس الأذرع السوداء

تشرب من شراييني^(٢)

ويؤدي تراكم الصور ودوالها إلى العنوان ، وقد لاحظنا في المقطع السابق تعدد الأيدي وإحاطتها بفريستها ، كما نجد (عينه الشوهاء ، يتبعني ، يسحبني ، يمضغني).

(١) القصبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٥٠٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٩٠ ، ٤٩١ .

إن التعبير في العنوان بالأخطبوط مع ترك الدلالات مفتوحة من خلال النص على التأويل يتيح المجال أمام المتلقي في تخيل ما هية هذا الكائن ، فكل متلق أخطبوطه ، فقد يكون الخوف عند أحدهم ، وقد يكون عدواً ما ، وربما كانت الحياة نفسها بما فيها من صراعات مستمرة، أو قد يكون المجتمع .

❖ونقف عند عنوان (دلالي) آخر هو : (قيصر محتضراً)، ويدور النص حول الخيانة التي تأتي من أقرب المقربين ، فالشاعر قد هزم ألف مرة ، وواجه أصعب المواقف ، و بقي يتعزى بصاحبه ، ويفتخر به ، لكنه في النهاية يتلقى الطعنة على يديه :

يا صاحبي

حاربت ألف مرة

دخلت ألف معركة

عانقت آلاف السيوف ..

والسهام .. والرماح

لكنني

ما خفت طعم التهلكة

إذ كنت أنت صاحبي

...

يا صاحبي

لكنني طعنت

من جانبي طُعت

من مأمني طُعت

أواّه ..حتى أنت ^(١)

إذا فالعنوان تتجه دلالاته إلى (الخيانة) و (قيصر محتضراً) هي رمز لها ، حتى أن (بروتس) لا يُشترط فيه أن يكون مذكراً ، فالشاعر يجعل من المرأة التي خانته

(١) القصبي ، غازي ، ورود عل ضفائر سناء ، ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

(بروتس) فيهدىها النص: "إلى بروتس .. الفاتنة"^(١) ، فالدلالة لا تقتصر على لفظي العنوان ، وإنما تتجاوز ذلك إلى دلالات الصداقة والخيانة وخيبة الأمل ، ومما يجعل من الخيانة أشد وطأة وأكثر مرارة أنها من صديق يتوقع منه الإحسان .

ومع ذلك نجد دلالات العنوان بشقيه (قيصر ، محتضراً) في مجموعة من الكلمات والعبارات ، فنجعل من دلالات الحرب مرتبطة بالقيصر ، ودلالات الموت والضعف والفناء مرتبطة بالاحتضار ، وأما دلالة الصداقة والخيانة فهي ترتبط بالعنوان وإحالاته الرمزية ، ونرصدها بمجموعها من خلال (صاحبي ، حاربت ، معركة ، عانقت ، السيوف ، السهام ، خفت ، التهلكة ، غلبت ، ابتسامة ، النهار ، الغار ، الجنود ، الحشود ، الفخار ، هزمت ، صمود ، عناد ، عزيمة ، النصر ، النهاية ، الأليمة ، طعنت ، مأمني ، أوّاه)؛ وتراكم كل تلك الصور يحيلنا إلى العنوان ودلالته الرمزية وشموليته ، وهو ما جعل النص يفتح على تأويلات متعددة ومختلفة باختلاف المتلقين ، فهناك الكثير من (قيصر) والمزيد من (بروتس).

وهناك نجاحات وخيانات ومؤامرات ، وإذا كان (بروتس) عند (القصيبي) امرأة ، فإنه عند غيره قد يكون غير ذلك .

كما أن العنوان الدلالي (قيصر محتضراً) يستفيد مما هو خارج النص من إحالات على أعمال أدبية أو تاريخية تثريه وتزيده غنىً .

❖ العنوان الدلالي عند سعد الحميديين :

الملفت في عناوين الحميديين هو غلبة العناوين الدلالية وبفارق كبير عن النوعين الآخرين ، فلماذا تفرّد الحميديين عن النموذجين السابقين بذلك ؟ وهل للأمر علاقة بنوع التجربة الشعرية ؟

ربما يكون تفوّق الحميديين على النموذجين السابقين في العناوين الدلالية عددياً يعود إلى نوع التجربة الشعرية الحديثة التي كان الشاعر من طلائعها الأولى فقد " كان صدور

(١) القصيبي ، غازي ، ورود عل ضفائر سناء ، ص ١٥ .

ديوان الحميديين هو أهم حدث في حركة القصيدة الحرة" (١).

وتلك التجربة تركز على العمق ، وتعدد الدلالات ، ومن طبيعتها الجنوح إلى تركيب الصور وتنوع الدلالات ، والبعد تماماً عن المباشرة ، ومن هنا كان العنوان الدلالي يفي باشتراطات النص الحديث الذي يريد متلقياً مشاركاً في صناعة النص وإنجاز المعنى .

والحميديين لا يكتفي بالعنوان الدلالي وحده ، بل يتعدى ذلك إلى التركيب القائم على شيء من التعقيد أحياناً ، الذي يستهدف تكثيف الصورة والدلالة من خلال اللغة ، وهو ما يؤدي بالتالي إلى تعدد القراءات وتنوعها ومشروعيتها أيضاً .

❖ ونحن نختار (رسوم على الحائط) لأن العنوان الدلالي عند الحميديين أكثر من سابقه بمراحل ، قياساً بعدد دواوينه الخمسة التي ضمتها أعماله الشعرية ، إذ يبلغ عدد العناوين الدلالية (٢٤) أربعة وعشرين عنواناً ، وهو ما نسبته ٣٨٪ تقريباً .

"لقد استعان الحميديين بالعتبات النصية في صوغ تجربته الشعرية" (٢) فنحن أمام شاعر يدرك لعبة العنوان فهو ممن " جمع إلى جانب إبداعه الشعري العمل الصحفي الذي يلعب فيه العنوان دوراً هاماً " (٣) .

ومن خلال قراءة هذه القصيدة ، نجد أن أقرب دلالة وأقواها علاقة بالعنوان ، هي

قول الشاعر:

أنا ما زلت أحضر في الجدار

أحدد الأيام

لعل خيالك الليلي ...

يرسف في قيود العين (٤)

(١) الغدامي ، عبد الله محمد ، حكاية الحداثة ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ص ٩٠ .

(٢) أبو هيف ، عبد الله ، الحداثة في الشعر السعودي ، ص ١٤٠ .

(٣) الغدامي ، عبد الله ، حكاية الحداثة ، ص ٨٨ .

(٤) الحميديين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٨٩ .

فالرسم على الحائط والحفر على الجدار متقاربان، وكذلك الجدار والحائط، وهو مع ذلك عنوان دلالي نجده داخل النص في تعبيرات مثل: (الجريدة ، تسج ثوباً ، تطفو على السطح كل القشور ، علامات ، التذكار).

والعلاقات بين الكلمات السابقة والعنوان يمكن ملاحظتها . أما خارج النص فالعنوان يشي بالعودة للطفولة ، والأماكن القديمة التي يحن لها الشاعر عبر النص ، وكذلك المواعيد والنقش وإحالاته من الثبات والعبث ونحوه .

❖ إن عنواناً آخر يمكنه أن يزيد وضوح الصورة التي كان عليها العنوان عند الحميدين هو (الجحور) .

وكعادة العنوان الدلالي فإننا لا نجده بلفظه في النص لكننا نجد دلالاته المنتشرة في أنحاءه :

ينام على صخرة ..

بها ألف باب ...

وباب ..^(١)

وقوله :

يشد وثاقي على العمق

أبحث عن منفذ ...^(٢)

وقوله :

يلوذون كالإمعات

بدرج

به للوطاويط ملجأ

ووكر الصقور

بدا خالياً من صقوره^(٣)

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ١٩٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

"والجحر كل شيء تحضره الهوام والسباع لأنفسها"^(١) ، غير أن النص نقله إلى دلالة أخرى ، وهو نقل حالة بؤس الإنسان الذي يعاني الجوع ، وكأنه قد تحوّل لهيكل عظمي (أرى في العيون) و (ليس فيها سوى العظم بارز) . فإذا كان كذلك وجدنا دلالة المكان الغائر في (الصخرة المجوفة ذات الألف باب) ، وفي (العمق) وفي (وكر الصقور) .

أما خارج النص فللعنوان أكثر من وجه ، دلالي فهو أي (الجحر) دال على الهرب و الاستسلام والخنوع والاختباء ، وهو كذلك يدل على الأمن والدفء ، وهو ما يبحث عنه الشاعر طوال النص . وهكذا يمكن لعنوان كهذا أن يفتح الباب على مصراعيه لتأويلات عديدة كلها يملك حجة مقنعة اتكأ على النص وانطلاقاً منه .

❖ وتحت عنوان (رحلة خارج المكان) يأتي نص الحميديين التالي ، الذي يدور مضمونه حول خروج الإنسان من رحم الأم (المكان) إلى خارجه ، وحيرته وصراعه للعثور على موضع قدم ، وهذا ليس التفسير الوحيد للنص ، لأن القراءات تتعدّد .

وأتساءل: فمّ اعتبر الشاعر رحلة الإنسان في الحياة هي رحلة خارج المكان ؟

أظن أن ذلك يرسم المتاهة في الحياة ، وعدم الثبات ، وكأن أمواج الحياة لا تتيح للإنسان (المكان) كرمز للاستقرار .

كما أن (خارج المكان) تحمل مدلول (الزمان) ، وكأننا أمام رحلة مرتبطة بالزمن ، وعبارة (هائم في المنام) نلمس فيها الإيحاء الصوفي الذي ترشحه كلمات وعبارات أخرى في النص مثل:

عاشق في المقام

هائم في المنام

سائر في الطريق

أي درب يريده ؟^(٢)

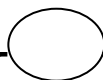
(١) ابن منظور، لسان العرب ، مادة جحر .

(٢) الحميديين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ١٧٣ .

إضافة إلى كلمات مثل: (المزار ، زرتها ، تُزار ، حلم ، تتخذ لك ركناً ، سيروا ، الطريق ، أنت .. أنت ، كنت .. كنت).

وبالتالي فإن العنوان في هذا النص يجدر به أن يكون من خارجه ، وذلك لأن دلالات النص تبحث (خارج المكان) فكان تحرير العنوان من قيد نصه ، وربما قيد الدلالة التي يمكن رصدها أمراً ملفتاً ورائعاً .

وسأذكر فيما يلي من صفحات نماذج من العنوان الدلالي عند شعرائنا الثلاثة .



❖ العنوان الدلالي عند ضياء الدين رجب :

❖ تحية العاهلين^(١)

❖ ربوع المدينة^(٢)

❖ خاطرة الولاء^(٣)

❖ يوم الاحتفال^(٤)

❖ ذكريات^(٥)

❖ أمشاج من جعبة المستعمرين^(٦)

❖ أسمح الرجال^(٧)

❖ تحية^(٨)

❖ حقيقة في خيال^(٩)

❖ ومضات^(١٠)

❖ تحية وذكرى^(١١)

❖ الصديقان^(١٢)

❖ دودة القز^(١٣)

❖ إلى أبي العلاء المعري في عالمه^(١٤)

❖ ساعتها تجيب^(١٥)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٢٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٧٦ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٧٩ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٩٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٩) المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١١٢ .

(١٢) المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٣٣ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٨٣ .

- ❖ عتب (١)
- ❖ من هي (٢)
- ❖ عن دمشق وإليها (٣)
- ❖ أول لقاء (٤)
- ❖ صورة (٥)
- ❖ إليها (٦)
- ❖ النادمة (٧)
- ❖ في رحاب المدينة (٨)
- ❖ إلى الحبيب الأعظم (٩)
- ❖ الصلاة والسلام عليك يا رسول الله (١٠)
- ❖ دار الهدى (١١)
- ❖ منزل الوحي (١٢)
- ❖ أيام التشريق (١٣)
- ❖ من أغاريد رمضان (١٤)
- ❖ أفول الأقمار عام ٧٣ (١٥)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٢٢٤ .
 (٢) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .
 (٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٩ .
 (٤) المصدر السابق ، ص ٢٦١ .
 (٥) المصدر السابق ، ص ٢٩٧ .
 (٦) المصدر السابق ، ص ٣١١ .
 (٧) المصدر السابق ، ص ٣٣٧ .
 (٨) المصدر السابق . ص ٣٤٩ .
 (٩) المصدر السابق ، ص ٣٥٣ .
 (١٠) المصدر السابق ، ص ٣٥٦ .
 (١١) المصدر السابق ، ص ٣٥٧ .
 (١٢) المصدر السابق ، ص ٣٥٩ .
 (١٣) المصدر السابق ، ص ٣٨٠ .
 (١٤) المصدر السابق ، ص ٣٩٢ .
 (١٥) المصدر السابق ، ص ٤٢٠ .

❖ العنوان الدلالي عند غازي القصيبي :

- (١) جزيرة اللؤلؤ
- (٢) نجوى
- (٣) حيرة
- (٤) هاتها
- (٥) اعترافات
- (٦) لوس أنجلوس
- (٧) كرستينا
- (٨) ليلة العودة
- (٩) المهنود الحمر
- (١٠) في وداعها
- (١١) وبعد أن مضيت
- (١٢) من قبل
- (١٣) رسالة
- (١٤) كبرياء
- (١٥) غدر

-
- (١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ١١ .
 - (٢) المصدر السابق ، ص ١٦ .
 - (٣) المصدر السابق ، ص ١٢٤ .
 - (٤) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .
 - (٥) المصدر السابق ، ص ٢١٤ .
 - (٦) المصدر السابق ، ص ٢٣٥ .
 - (٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .
 - (٨) المصدر السابق ، ص ٢٥٧ .
 - (٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .
 - (١٠) المصدر السابق ، ص ٣٠٩ .
 - (١١) المصدر السابق ، ص ٣٨٢ .
 - (١٢) المصدر السابق ، ص ٤١٦ .
 - (١٣) المصدر السابق ، ص ٤٢١ .
 - (١٤) المصدر السابق ، ص ٤٤٢ .
 - (١٥) المصدر السابق ، ص ٤٤٣ .

- ❖ سؤال (١)
- ❖ الأخطبوط (٢)
- ❖ مطر (٣)
- ❖ فاكس (٤)
- ❖ مهرجان الأسئلة (٥)
- ❖ دعاء (٦)
- ❖ الزلزال (٧)
- ❖ عودة رمضان (٨)
- ❖ أمّتي (٩)
- ❖ حواء العظيمة (١٠)
- ❖ تباريح البئر القديمة (١١)
- ❖ جمل غير مفيدة (١٢)
- ❖ الوردية (١٣)
- ❖ الدعوة (١٤)
- ❖ فياجرا (١٥)
- ❖ يا ذهب (١٦)

(١) القصبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٦٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٩٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٠٧ .

(٤) واللون عن الأوراد ، ص ١١ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٦) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٥٢٩ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٥٤٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٥٤٣ .

(٩) المصدر السابق ، ص ٥٤٧ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٥٩٢ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٦١١ .

(١٢) المصدر السابق ، ص ٧٥٦ .

(١٣) يا فدى ناظريك ، ص ٢٠ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(١٦) المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٤٤٤ .

❖ العنوان الدلالي عند سعد الحميدين :

- (١) ❖ المدينة المترهلة
- (٢) ❖ من أبجدية الأيام الآتية
- (٣) ❖ إطار بلا صورة
- (٤) ❖ رسوم على الحائط
- (٥) ❖ صفحة من دفتر الوجد
- (٦) ❖ في المقهى الشرقي
- (٧) ❖ أوراق من دفتر عسة
- (٨) ❖ هوامش على كراسة قديمة
- (٩) ❖ تشكيل مطلق
- (١٠) ❖ رحلة خارج المكان
- (١١) ❖ بطاقة قديمة كتبت مؤخراً
- (١٢) ❖ رحلة عند نقطة العودة
- (١٣) ❖ إيقاعات متورمة
- (١٤) ❖ الجحور

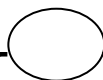
(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٩ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٦٣ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٦٩ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٨٩ .
(٥) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .
(٦) المصدر السابق ، ص ١١٣ .
(٧) المصدر السابق ، ص ١١٩ .
(٨) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .
(٩) المصدر السابق ، ص ١٦٩ .
(١٠) المصدر السابق ، ص ١٧٣ .
(١١) المصدر السابق ، ص ١٧٧ .
(١٢) المصدر السابق ، ص ١٨٣ .
(١٣) المصدر السابق ، ص ١٩١ .
(١٤) المصدر السابق ، ص ١٩٩ .

- ❖ سَأْمِدْ يَدِي ^(١)
- ❖ مَحَاوَلَةٌ عَلَى السَّبْوْرِ ^(٢)
- ❖ مَفَارِقَاتٌ أَحْجِيَّةٌ ^(٣)
- ❖ إِخْصَابٌ ^(٤)
- ❖ حَالَاتٌ: ^(٥)
- (تَكْوِين)
- (اِرْتِدَاد)
- ❖ فِي حَلْقِ الْمَعْرَةِ ^(٦)
- ❖ ضَحَاهَا الَّذِي ^(٧)

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٥٥ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٦٣ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٤٠٣ .
(٥) المصدر السابق ، ص ٤١٧ .
(٦) المصدر السابق ، ص ٢١٣ .
(٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

المبحث الثالث

العنوان المزدوج



العنوان المزدوج :

أظن أن العنوان المزدوج يجمع بين فضيلتي العنوان الدلالي والعنوان المعجمي، وهو ما يتيح له مساحات دلالية أفضل من غيره ، ومع ذلك فإنه ليس الغالب على نوعية العناوين، لأن الغلبة المطلقة لا تزال للمعجمي الصريح ، والمعجمي المشتق . والملاحظ أن العنوان (المزدوج) يتساوى في النسبة مع العنوان الدلالي أو يقترب منه ، فهو عند نموذجنا الأول ضياء الدين رجب يشكل ما نسبته (٢٠٪) ، بعدد (٣٠) ثلاثين عنواناً.

❖ والمقصود بالعنوان المزدوج هو العنوان الذي يتكون من أكثر من كلمة، فيكون جزء من العنوان وارداً في النص مع عدم وجود الجزء الثاني في النص حرفياً أو مشتقاً .
❖ العنوان المزدوج (دلالي - معجمي) عند ضياء الدين رجب :

❖ من أمثلة هذا العنوان عند نموذجنا الأول (ضياء الدين رجب) نجد عنواناً مزدوجاً هو (ليل وهول) :

العنوان مكون من كلمتين (ليل ، هول) متجاوزين حرف العطف (الواو) من حيث تواجده في النص، إذ إن البحث عن الحروف سيخلص إلى أنه ليس هناك نص يخلو منه مع إدراكنا لقيمته الدلالية التي قرنت الليل بالهول وجعلتهما متلازمين.
ومن خلال النص نجد كلمة (ليل) قد وردت صريحة في بيتين :

وليلِ كجوف الضعن دُكنُ سجوفه رمتني به طخياء غور قرارها ^(١)

وقوله :

أجل إنني يا ليل مثلك رابع على النفس حتى يلحق الثأر تأرها ^(٢)

أما دلالات الكلمة داخل النص فهي (مؤرقة، غفو، أغفى، السرى، الكرى، الدجى، نام، نومة)، مما يدل على أن هذا الجزء من العنوان يشد القارئ إلى أجواء النص بقوة، ولكن الدلالة الخارجية لكلمة (ليل) تتشعب وتتعدد بين الإيجابي باعتباره زمن لقاء

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٣٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٧ .

الأحبة والسمر ونار البدو وحكاياتهم ، وبين دلالة سلبية كونه رمزاً للعزلة والحزن وطوارق الليل . ومع تأمل النص نجده يكرّس الدلالة السلبية التي يريدها .

أما كلمة (هول) فإنني أجد إحياءاتها عبر عدد من الدوال التي ترتبط بها مثل كلمة (يروع)، والتي تكررت ثلاث مرات هي : (يروعهم ، روعتي ، يروع)، وكلمات أخرى ذات صلة بالهول مثل: (الويلات ، البلاء ، الفناء ، حطام النار ، المأتم ، الشكالي ، انكسار ، الأسى) .

إن كلمة (هول) تكاد تكون أحادية الدلالة فهي سلبية ما لم تضاف لكلمة ذات بعد إيجابي كقولنا "هول جمالها"^(١)، أما وقد تم إضافتها لكلمة ليل فهو ما يعني الاتجاه نحو الدلالات السلبية والجو الحزين للنص .

إن كلمة (هول) قيّدت على داخل النص لسببين :
أولهما : أن كلمة (هول) ذات دلالة سلبية غالباً .

وثانيهما : أنها عطفت على كلمة ليل التي تميل إلى إفراز الدلالة السلبية أصلاً، إضافة إلى جو النص، وهذا لا يمنع من قراءة خارج هذا الإطار لأن " النص كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط الغير نهائية "^(٢) .

لكننا أمام نص مباشر قد لا يفتح للقارئ الفضاء التأويلي الذي يصبو إليه.

العنوان هنا بشقيه (الليل والهول) له دلالاته، فالليل سيحيل إلى الليالي جميعها، فهي تتشابه، لكنه لا يملك أن يشير إلى النهار، أو إلى مدلول بعيد عنه إلا من باب العبث ، وكذا كلمة هول التي تكتنز بدلالاتها السلبية التي استعملت في هذا الإطار .
بالعودة إلى العنوان (ليل و هول) ندرك أن الكلمتين وإن أوحى بالمعنى فهي توحى بالانفصال كما توحى بالاتصال وبالدرجة نفسها .

ولو افترضنا عدة صور لهذا العنوان لتبين لنا الفرق الدلالي في صور متعددة :

(١) قال صاحب اللسان: (والهول من النساء : التي تهول الناظر من حسنهما)، مادة : هول .

(٢) إيكو ، أمبرتو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، ط١ (٢٠٠٠م) ، ص ٤٢ .

(ليلٌ هولٌ) وهي ما يعني الالتحام التام وجعل الليل هو الهول ؛ومن هنا يمكننا المضي في قراءة لتشكيلات مختلفة ومتعددة مثل : (ليل الهول ، هول الليل ، هول وليل ، الهول ليل ، هول ليل) وجميعها ذات دلالات متنوعة وغنية .
بيد أن كلمة (ليل) لا تحيط بكامل النص ، فنجد أن نهاية النص تخرج عن إطار الكلمتين معاً (ليل وهول).

حيث يخرج الشاعر في نهاية النص إلى وصف الجنة ونعيمها :

تطوف علينا بالكؤوس مراشف	معتقة أما الجنا فثمارها
كواعب أترباً عليها غلائل	من النور فضفاضاً عليها دثارها
فلا لغو لا تأثيم لا عنجھية	ولا جفوة يظمي النفوس أوارها
ألا أنه الخلد المقيم وحسبنا	رياض من الرضوان يشدوهزارها ^(١)

إن القول بأن مضموناً مثل هذا يحيل إلى الليل ، أو الهول يحتاج إلى دليل قد لا يكون مقنعاً ، لكنه لا يمنع من الذهاب نحوه ، وهو أن الهول شيء غير محسوس ، وكذا الأمور الغيبية التي يتحدث عنها المقطع الأخير . أما علاقته بالليل فإن الخلاص من الليل الذي ارتبط بالهول لا يكون إلا بالموت ، ومبرر هذا التأويل هو أن النص يقتضي أثر بنية النص التراثي .

❖ ونقف عند عنوان آخر هو (خلود البطل) ، فنعثر على كلمة (خلود) في قوله :

شأن العظيم يعيش ملء حياته وإذا قضى طاب الخلود بخلده^(٢)

ونعثر في القصيدة على كلمات ذات علاقة بالخلود مثل : (التاريخ ، يظل ، الحياة ، الشهد ، البقاء) ، فيما لانعثر على كلمة (البطل) ولكننا لانعدم دلالاتها المنتشرة داخل القصيدة مثل : (أمجاد ، إباء ، العظيم ، زهو ، يفتدي ، الحسام ، ذبالة ، الكفاح ، المشرفي ، غمد ، الكفاح ، المجد ، الأحداث ، صراع ، عزمات ، جند ، شرف ، العظائم ، الرجال ، تسمو) .

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٣٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٩ .

والملاحظ أن تغييب الشاعر لكلمة (البطل) في العنوان يقابله حضور قويٍّ ومكثّف مدلولاتها داخل القصيدة ، وإذا كان المضمون رثائياً^(١) فإن غياب كلمة (البطل) عن القصيدة يشابه غياب (صديق الشاعر) بالموت ، كما أن وجود دلالات الكلمة داخل القصيدة هو وجود لصورة البطل ، وليس البطل نفسه ، وكأن الشاعر هنا يشعرنا بصعوبة استحضار البطل كما هو فعلاً، وما ذُكر ما هو إلا بعض صفات البطل . وبقاء جزئية (البطل) دلالية هو في الواقع بمثابة الإبقاء على حرية التخيل الممنوحة للقارئ لمنح البطل المزيد من الصفات ، رغم ما أسبغه الشاعر عليه ، حتى جعل المثل تغني عن أي تمثال يُنصب له :

أغنت عن التمثال ينصب بعده

مُثل تشيد بشكره وبحمده^(٢)

❖ وأقف عند عنوان آخر هو (الفلة البيضاء) ، وأشير هنا إلى أن القول بأنه عنوان مزدوج لا يمنع كونه (تأويلي) أيضاً ، وهنا أتحدّث عن ما إذا كان العنوان قد ورد في النص أم لم يرد ، وهو أساس يقوم عليه النوعان المعجمي والدلاليّ، ونعثر على كلمة (الفلة) في البيت الأول :

وإشعاعه خلّتها فلةً

(تخلت) المفرق الزاهيا^(٣)

ولانعثر على كلمة (البيضاء) الواردة في العنوان ، ولكننا نجد كلمات لها دلالات البياض والإشراق ونحوهما مثل : (إشعاع ، الزاهي ، أطلّت ، ابتسم ، الفجر ، تاج ، السناء ، السنا) ، فيما بقيت كلمة (الشذى) وحيدة في الدلالة على (الفلة) ، وهذا ما يجعلنا نقول إن الشاعر اكتفى بكلمة العنوان ، وعوّض عن كلمة (البيضاء) في النص بحضور دلالاتها بشكل مكثّف ، وما جعله يركّز على (البياض) هو فكرة

(١) القصيدة مهداة إلى روح سمو الأمير الصديق عبد الكريم الخطابي ، انظر : ضياء الدين رجب ، ص ٥٩ .

(٢) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ٦٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٣٠٤ ؛ وردت في الديوان هكذا (تخلت) ، وأرجح أنها (تخلّلت) ليستقيم الوزن والمعنى وقد أثبتتها كما جاءت في المصدر .

القصيدة التي تدور حوله ، أمّا اهمال الشاعر لكلمة (فلة) فيعود إلى أن الفلة لم تكن حقيقية، وإنما جاءت للتعبير عن الشيب ، والأمر يشير أيضاً إلى تواجد العنوان الدلاليّ أكثر من المعجميّ من خلال الكلمات المرتبطة بدلالته ، ولا يمكن القول باطراد ذلك في جميع النصوص.

❖ ومن العناوين المزدوجة عنوان (الصحو الحالم) ، نعثر على كلمة (حالم) في قوله:

وحسبي منها في الكرى طيف حالم

ولو حسبتني في عداد الصواحب^(١)

كما تنتشر دلالاتها في كلمات مثل : (حيرة ، ليل ، مؤرق ، أحلامها ، الكرى ، طيف ، خاطر).

أما كلمة (الصحو) فلا نعثر عليها كما هي ، ولكننا نجدها منتشرة في مجموعة من الكلمات مثل: (صفو ، مبصر ، راجف ، صحيح ، تطير ، تفوقين ، أسمى ، حاضر) ، ولانريد هنا التوقّف عند مفارقة العنوان لأن لها مكاناً آخر، ولكن التساؤل حول دلالة غياب كلمة (الصحو) وحضور كلمة (حالم) من خلال العنوان ، مع حضورهما معاً في القصيدة. ولعل تأويل ذلك هو أن العنوان يعد توصيفاً لحالة الشاعر وشعوره بالحيرة ، فهو مستيقظ ولكنه لا يصدق أنها كانت هنا، وكأنه في حالة حلم، وبالتالي كان نصف العنوان متوافقاً في القصيدة، مع اكتفاء الشاعر بحضور دلالات النصف الآخر ، وكأنه لا يزال يعيش مرحلة عدم التوازن ، كما أن غياب الصحو يعادل غياب المرأة ، مع بقاء تأثيرها في المكان والشاعر معاً.

(١) ديوان : ضياء الدين رجب، ص ١٨٦ .

❖العنوان المزدوج (دلالي – معجمي) عند غازي القصيبي :

تقترب نسبة العنوان (المزدوج) من نسبة العنوان (الدلالي) عند (غازي القصيبي) وتبلغ (٩٪) وعلى عدد (٣٥) خمسة وثلاثين عنواناً، وتتوزع العناوين (المزدوجة) على موضوعات متعددة ، ولا تقتصر على موضوع دون غيره . وأول العناوين التي سأتوقف عنها، هو عنوان :

❖(الوحدة والجموع).

وهذي الجموع

تحاول نسيان آلامها

وتبني محاريب أوهامها

وتحلم فيها

بليلة سكر

ومخدع عطر^(١)

ولم ترد كلمة (الوحدة) على امتداد النص، وإنما ورد ما يدل عليها مثل : (غرفة خالية):

يخافون من وقع أفكارهم

يخافون من حمل أسرارهم

يخافون من غرفة خالية

فيقتحمون دروب المساء^(٢)

كما أن دوالاً توحى بالوحدة منتشرة داخل النص مثل: (الليل ، حزين ، أفتش ، بين الوجوه ، سفرة آلام ، أوهام ، يخاف ، المساء).

إن تلك الكلمات ترتبط (بالوحدة) على نحو ما، ولكن بقليل من التأمل، وفي المقطع الأخير ورغم (الخوف) الذي يبدو جماعياً ، والميم الدالة على الجمع إلا أن الخوف

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٢٦٧ .

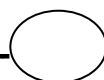
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٦٧ .

متعدد ، وكأن كل منهم يمارس خوفه بداخله وحيداً منفرداً ، كما أن كلمتي (أفكارهم) و(أسرارهم) ، رغم الجماعية الظاهرة إلا أن باطنها يدل على الوحدة بشكل واضح وجلي . فكلمة (أفكار) و(أسرار) تعني التعدد ، فكل واحد منهم سر خاص به ، وبالتالي فإن نهاية المقطع (يخافون من غرفة خالية) دالة على الفردية في الخوف ، و(خلو) الغرفة يدعم هذه الدلالة ، كما يدعمها خروجهم (فيقتحمون دروب المساء) بغرض البحث عن الجموع ، وإن كانت تشاركهم ذلك الإحساس . ولعل كلمة (جموع) تعمق إحساسهم بالحاجة إلى شريك ، كما تزيد الدلالة الإيجابية وتعدد الخيارات ، و يتوجه السياق إلى تعميق الشعور بالضيق وعدم وضوح الهدف ، وهو ما يعزز الشاعر بكلمة (المساء) ، التي تدل أيضاً على السكون وميل المكان إلى الهدوء ، وبالتالي الشعور بالعزلة.

أما خارج النص فدلالة (الوحدة) هي دلالة سلبية في الغالب ، وتوحي بالعزلة والضعف ، وهذا لا ينزع عنها دلالة التأمل والخلوص من شرور المجتمع كدلالة إيجابية . أما كلمة (الجموع) فنجدها صريحة داخل النص ونعثر على دلالاتها أيضاً في كلمات مثل : (البشر، الوجوه ، الشموع ، العيون ، غزاة ، يخافون ، حكايا).

وبالنظر في الكلمتين مركبتين (الوحدة والجموع) نلاحظ أولاً عطف (الجموع) على الوحدة مع تقديم (الوحدة) لتركيز الدلالة عليها وهو ما يذهب إليه النص. وبعيداً عن رائحة القصيدة النزارية، فإن النص يقدم موضوع الوحدة ويثير تساؤلاً عن إمكانية أن تشعر الجموع بالوحدة، ويقدم الإجابة بالإيجاب (يخافون من غرفة خالية)، ولكن قد يخاف كل بمفرده وفي غرفة منفردة ، لكنه في النهاية خوف جماعي، ومن أشياء كثيرة ومشاركة ، وهم مع هذا الخوف يتبادلون (حكايا النساء).

الوحدة والجموع أعطى وظيفة مهمة في نقل مضامين النص، وكان يمكن أن يعطي شحنات أخرى مختلفة لو حاولنا اقتراحه على النحو التالي :
(وحدة الجموع) ، (جموع الوحدة) ... إلخ .



ما يلفت الانتباه في النص هو شيوع مدلولات الكلمة (وحدة) أكثر من الكلمة المعجمية (الجموع)، ولعله نوع من التعويض عن حضورها بشكلها الصريح، فهي تحضر في النص بقوة من خلال مدلولاتها ومنذ المقطع الأول :

ظلال الشموع

تتام على شرفات النهود^(١)

نجد (ظلال الشموع) وهي ملازمة لـ(الليل) الذي ينتشر في النص باعتبار الشعور بالوحدة أقوى ليلاً. ومن هنا رأينا كلمات (المساء والمخدع والصوت الحزين والخوف والذعر) كأنها متلازمة مطردة في النص وهي كذلك بالفعل. كما نلاحظ تلازم (الوحدة) بالعبارة الأولى في النص (ظلال الشموع) لرمزيتها عند الرومانسيين وهو ما يوطد مدلول العنوان.

❖ وتحت عنوان (في الشارع القديم) نجد كلمة (الشارع) صريحة في قوله:

نعود إليه

إلى شارع كان منزلنا ذات يوم..

يطل عليه

لماذا نشيب ؟

وتبقي الشوارع ليست تشيب ؟^(٢)

وإذا كانت كلمة (شارع) قد تردت في النص ، فإن كلمة (القديم) لم ترد صريحة، وإنما نجد إحياءاتها عبر عدد من الدوال مثل:(كان منزلنا ، سنين صباناً ، مضى ربع قرن ، تغير ذلك الفتى ، كان أنقى ، هنا مطعم الأمس ، نفس الغبار ، كان، كل شيء تغير) .

إن الحديث عن (قديم) الشارع ليس حديثاً عن المكان وحده ، بل هو حديث عن الإنسان أيضاً . ونستطيع القول إن الشاعر وصف قدم المكان للدلالة على تقدمه في

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٢٦٥ .
(٢) واللون عن الأوراد، دار الساقى، بيروت ، لبنان، ط ١ (٢٠٠٠م) ، ص ١٩-٢٠ .

السن أيضاً ، حتى أننا نجد الشارع يحتفظ بملامحه وكأن الشاعر تركه بالأمس، وربما يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت الشاعر يحجم عن ذكر (القديم) في النص صراحة ، بل يصرح :

تبقى الشوارع ...

ليست تشيب ؟^(١)

إضافة إلى سبب آخر وهو أن الشارع يتماهى مع المرأة في النص ، فحرص الشاعر على أن يبقى صامداً كما هي المرأة :

و إلا عيونك ..

نفس الطفولة ..

نفس البراءة ..

نفس الحنان ..

زمان عجيب ..

أأكبر وحدي ؟

وتبقين أنتِ ..

وتبقى عيونك ..

تبقى الشوارع

ليست تشيب ؟^(٢)

وهو تشبث من الشاعر بالماضي الذي رمز له بالشارع القديم ، فجعل المرأة هنا هي ذلك الماضي الذي لا يتغير، أو هو غير قابل للتغيير ، وكذلك الشارع القديم ، فرغم وصفه له بالقديم في العنوان إلا أن إحجام الشاعر عن ذلك في النص والاكتفاء بالدوال يوحي برغبة الشاعر في بقاء المكان كما هو ، ويبقى العنوان مجرد توقع من الشاعر قبل أن يصل المكان، وبالتالي سعى من خلال النص إلى نشر دوال الحياة من (أصوات

(١) القصيبي ، غازي ، واللون عن الأوراد، ص ٢٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

الصفار وشجارهم) و(الجرائد تسبق الفجر) و(حتى الحليب)، فإن كان الشارع قديماً فهو لا يزال على صورته في ذهن الشاعر وذاكرته.

❖ وأقف عند عنوان (العودة إلى الأماكن القديمة)، ونعثر على كلمة (العودة) مشتقة في قوله :

عدت كهلاً تجره الأربعون

فأجيبني أين الصبا والفتون^(١)

وفي قوله :

عدت بحرين.. لا الفؤاد فؤاد

مثل أمس.. ولا الحنين حنين^(٢)

وفي قوله :

عدت والشيب بارق عبر فودي

وعلى مقلتي غيم هتون^(٣)

ونعثر على اشتقاق كلمة (القديمة) في قوله :

يا خليجي القديم إنك مثلي

عاقبتني.. وعاقبتك السنون^(٤)

وفي قوله :

أين "جالبوتنا"؟ شرع قديم

يتحدّى هوا .. وقلع متين^(٥)

مع وجود كلمات تحمل دلالة (العودة) و (القديمة) مثل : (زرت ، رحلت ، رجوعي، كهلاً ، عصور ، قرون ، الشيب ، الغضون ، كان ، كنت ، ذكريات، شيخ وقور، كان أحلى) ، إضافة إلى ما تحمله نداءات الشاعر للحَيِّ والبحر من معاني

(١) القصيبي ، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٦٨١.

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٨٢.

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٨٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٨٤.

(٥) المصدر السابق ، ص ٦٨٤.

العودة، وإذا كان الشاعر لا يذكر كلمة (الأماكن) صراحة فإنه ينشر دلالتها بشكل كبير في عدد من الكلمات مثل: (بحرين، الصحارى، البحر، بيتي، الأماسي، صخر، قار، خليج، المنامة، الحي، السيف). ويدور مضمون القصيدة حول عودة الشاعر إلى البحرين بعد أن تجاوز الأربعين، وبحثه عن الأماكن التي قضى فيها صباه؛ والتساؤل هنا هو عن دلالة حضور جزء من العنوان في القصيدة وغياب الجزء الآخر. فقد غابت كلمة (الأماكن) بشكلها الصريح عن النص مع أنها تتقاسم الأهمية مع الكلمتين (العودة، القديمة)، فهل كانت (الأماكن) أهم من العودة؟ وما أراه أن تلك (العودة) لم تعد مهمة لتغيير (الأماكن)، وصدمة الشاعر الذي فقد إحساسه بالمكان، فشعر بفقده، وأخذ يبحث عنه. كما أن العودة قد تمت وانتهى الأمر، وأمام الشاعر الآن مهمة البحث عن الأماكن القديمة التي لا تكمن أهميتها على كونها أماكن، بقدر كونها رمزاً للطفولة والزمن الجميل، لذا أحس الشاعر بصعوبة استعادتها لاستحالة استعادة طفولته، وهو ما جعله يغيب كلمة (الأماكن) داخل القصيدة والاكتفاء بها في العنوان، وكأنه هنا يجعل من القصيدة مرادفاً لرحلته. فقد بدأ بـ (العودة) وذكر (الأماكن القديمة)، وعندما وصل ذكر (العودة) لتحقيقها، وأعرض عن (الأماكن) لأنه لم يجدها كما هي. وقد مهد الشاعر لتغيير المكان وفقاً لتغييره هو، إذ أنه يعود (كهنلاً) في الأربعين، وحتى أنه يلمح إلى أن المكان لن يتعرف عليه فالتمس له العذر.

❖ ويعتبر عنوان (مات فدائي) من العناوين المزدوجة، ونعثر على كلمة (مات) مشتقة في قوله:

ياسيدي مُتٌ وياليتتــــا

شرفنا الموت بألا نهان^(١)

وقوله:

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٣٦٨.

نخاف لِقيا الموت لكننا

نقول أحلى شعرنا في الطعان^(١)

وقوله :

ألمح في ومضته أمّة

شقت دجى أكفانها الميتان^(٢)

ونعثر على كلمات ترتبط بالموت مثل : (الطلقتان ، استقبلتك الأرض، جراح، البغي، النصل ، يحتز ، حروب ، الردى ، أصرخ ، الصرخة ، خيانة ، التشريد ، أكفان) ، وإذا كانت كلمة فدائي لا ترد في القصيدة كما هي فإن دلالاتها منتشرة بكثرة في كلمات مثل : (سيّدي ، الفجر ، النصر ، الوغى ، عنتر ، نور ، وجه ، الأقصى) ، كما أن معظم الكلمات المرتبطة بكلمة (الموت) تتصل بكلمة (فدائي) بشكل أو بآخر .

يدور مضمون القصيدة حول بطولة الفدائي وتضحيته بنفسه في سبيل عزة الأمة وكرامتها، فيما تنشغل الأمة عن أخذ حقها بالمهرجانات وصياغة البيانات والحرص على السلطة .

وما يهم هنا هو البحث عن حضور كلمة (الموت) وغياب كلمة فدائي عن النص ، مع وجود دلالاتها؛ وبرأيي أن حضور الموت داخل القصيدة يعكس حضوراً فعلياً على أرض الواقع ، وغياب كلمة (فدائي) صريحة يشابه غياب الفدائي بفعل الموت ، كما أن عدم التصريح به يوحي بأن موته هو حياة ، سواء كانت حياة أخرويّة للفدائي ، أو حياة يهبها لآخرين حين يقدم نفسه فداءً لهم ، وهو ما توحي به كلمة (فدائي).

(١) القصيبي ، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٣٦٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٧٠ .

❖ العنوان المزدوج (دلالي - معجمي) عند سعد الحميدين :

العنوان الأكثر انتشاراً عند (سعد الحميدين) هو العنوان الدلالي كما أشرت سابقاً، لكن العنوان (المزدوج) يقترب كثيراً منه ، وتبلغ نسبة العناوين (المزدوجة) ٢٩٪ وفي عدد يصل إلى (١٩) تسعة عشر عنواناً مقابل (٢٤) أربعة وعشرين عنواناً دلاليًا .

❖ وأقف عند عنوان (رسالة من احتضار العقم) ، ويبدو منسجماً مع متن القصيدة "الذي سيق بأسلوب الرسالة وتشكيلها الكتابي، على الرغم من احتفاظها بالإيقاع الخارجي الغنائي من خلال وزن التفعيلة ، وكان العنوان أقرب إلى إخبار تقريري بمحتوى المتن الشعري".^(١)

ففي النص نجد مدلولات الرسالة بدءاً من التشكيل، إضافة إلى كلمات ترد عادة في الرسائل مثل:

"سأقرأ قبل السماع وفي الابتداء كتاباً خطه النكد المتخن بتاء التحية ، ثم وبعد.." ^(٢)
فالرسالة تسمى كتاباً ، وقوله (ثم ، بعد) مما اختصت به كتابة الرسائل، فكلمة (رسالة) مقصودة وليست توصيفاً كما نراه عند (غازي القصيبي) مثلاً ، وكلمة (احتضار) نجدها في النص : (يقطع ، سكين ، لافظاً ، يجتز ، المسجى ، خدران ، الأوجاع ، مخنوقاً ، يقبض الأوصال ، مكتوفاً ، ثكلى ، حزناً) .

إن تتبع تلك الدلالات في النص سيفضي إلى كتابة أكثره لأنه مشحون بها ، كما أن العقم هو نوع من الاحتضار الذي يشترك مع الانتحار في دلالات متداخلة، ويمكن ملاحظة أن الانتحار جاء "ليكون الإعلان والانتحار موقفاً ضد اللغة. فدلالة الانتحار مرتبطة بعناصر اللغة كالألحان والنقوش وقد تسربت هذه الدلالة في تضاعيف نصوص الشاعر".^(٣)

(١) أبو هيف ، عبد الله ، الحداثة في الشعر السعودي ، ص ١٣٩ .

(٢) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٩٣ .

(٣) الزهراني ، صالح سعيد ، المصباح والصولجان (دراسة نقد الأكاديميين السعوديين للشعر السعودي) ، جامعة أم القرى ط ١ (١٤٢٤ هـ)، ص ٨٧، والحديث هنا منقول عن الدكتور عبد الله الغدامي حول تجربة سعد الحميدين .

فالانتحار "ليس إخفاقاً لكنه إعلان موقف ، وبيان احتجاج"^(١) والمقصود بكون الانتحار ليس إخفاقاً هو النظر إليه من زاوية أخرى باعتبار الشاعر يعلن موقفه ، ويحتج بالطريقة الأكثر لفتاً للانتباه . ونلاحظ أن كلمة احتضار تتداخل مع العنوان الرئيس للمجموعة (وتتحر النقوش أحياناً)، فلماذا لم يقل الشاعر هنا (رسالة من العقم)؟ ولماذا (احتضار)؟ وهل كلمة احتضار أضافت شيئاً للعقم؟

إن احتضار العقم رغم أن كلمة (احتضار) سلبية الإيحاء، إلا أنها هنا - في هذا السياق - كانت ذات شحنة موجبة. فاحتضار العقم يعني موته ، وموته يعني تناسلاً ما ، وقد يكون تناسلاً لغوياً عند الشاعر .

ثم إن (الرسالة) و(من احتضار العقم) توحى بأهمية الرسالة باعتبارها من (كائن ما) يحتضر وهو العقم هنا ، وبالتالي فهي بأهمية الوصية ، أما إنه لم يضع (وصية) ووضع نيابة عنها (رسالة) فذلك لان الوصية لا تكون عادة على هذا النحو من الأسلوب والتشكيل.^(٢)

أما حضور كلمة (احتضار) فيدل على تركيز الشاعر على فكرة القصيدة المليئة بالحزن والغضب والاحتجاج . كما عوّض الشاعر عن غياب كلمة (الرسالة) من خلال التشكيل تارة ، ومن خلال توظيف بعض خصائصها تارة أخرى ، أما غياب كلمة (العقم) فهو عائد إلى دلالة الكلمة نفسها ، فهي لم تتناسل في النص أيضاً ، مع وجود كلمات ذات علاقة دلالية بها .

❖ وأقف عند عنوان آخر هو: (مجامر التراب) ، حيث ترد كلمة (التراب) في قوله :

قبل أن يصرعني الجوع ويعميني التراب^(٣)

ونجد دلالاتها في كلمات مثل : (الطين ، الأرض ، اليباب) مع تكرار الشاعر لها ، ولانعثر على كلمات تدل على (مجامر) باستثناء الدلالات غير المباشرة لكلمتي (ضوء)

(١) الزهراني ، صالح سعيد ، المصباح والصولجان ، ص ٨٧ .

(٢) انظر: الحميدين ، سعد ، الأعمال الكاملة ، ص ٣٩٣-٣٩٦ .

(٣) انظر: المصدر السابق، ص ١٣٩ .

و (ضياء)، ولكن القصيدة تتحدّث عن احباطات الشاعر في وطنه ،وتحوّل الأرض إلى جحيم لا يستطيع الصبر عليه ، وأرى أن حضور كلمة (التراب) هو حضور للمعنى السلبي للكلمة ، وغياب (مجامر) يعني أن تلك المجامر غير محسوسة ،وتحتاج إلى تأمل القارئ للوصول إليها رغم أن مضمون النص يدور حولها بالتلميح .

❖وأقف عند عنوان آخر هو : (ورقة من اعترافات شاعر) ، حيث نعثر على كلمة(شاعر) في قوله :

أنا شاعر ..

والشاعر في العرف إسفنجة^(١)

وفي قوله :

الشعر كعكاز أعوج

في كف ضريير

...

والشاعر جسر من خيط العنكب^(٢)

بالإضافة إلى كلمات ذات علاقة بها مثل : (لحن ، زورق ، ترقص ، لسان ، أعزف)، أمّا كلمتا (ورقة) و (اعترافات) فلا وجود لها صراحة في القصيدة ، ولكن القصيدة نفسها هي (ورقة من اعترافات) الشاعر ، ونجد ذلك في كامل النص، مع وضوحه في قوله :

أنا شاعر...^(٣)

فهو يعترف بذلك ، حيث يمرر فكرته حول دور الشاعر وماهية الشعر ، وكونه لا يمتلك عصاً سحرية للتغيير ، ويرى أن الشاعر يُحمّل نتائج الفشل الذي نعيشه .

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الكاملة ، ص ٤٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٤٧ .

ويعود في رأيي حضور كلمة (شاعر) في القصيدة إلى تركيز الشاعر على الفكرة، كما أن غياب كلمتي (ورقة اعترافات) يعود إلى اكتفاء الشاعر بالقصيدة كورقة اعتراف .

العنوان المزدوج (دلالي- معجمي) عند ضياء الدين رجب :

وراقصت بسمات الثغر ماسمحت به البراعم في مجرى غواليه ^(١)	الفتنة الراقصة
وبكت الدموع تسبيحة القلب وقالت أرب ليّتي وعليّ؟ ^(٢)	اللقاء الباكي
وسألت عنك فقليل مرت في يديها (مروحه) ^(٣)	الحسنة و المروحة
وجاء يثقله عبء ينوء به من صحن جامعة غنّاء لغّاء ^(٤)	جامعي يتوسل
وإشعاعاً خلتها فلةً تخلت المفرق الزاهيا ^(٥)	الفلة البيضاء
كل يوم له معزة عام فسلي الجمعتين عن إلهامي ^(٦)	أيام خالدة
وبالذكريات يعيد الفتى حيننا تقضى بأزمانه ^(٧)	حين لبيت الله
وكل له في ذروة الحب منزل تنافس في معناه غاد ورائح ^(٨)	مكة الحب الكبير
وترعرعت في المشرقين خمائل رويت بمجد في الزمان مُخلد ^(٩)	من وحي الذكرى الخالدة
وكبرت بين المروتين تهزني مشاعر ضاءت في الحشا وشعائر ^(١٠)	سعي بين الصفا والمروة

- (١) ديوان: ضياء الدين رجب ، ص ٢٣٩ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤٦ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٢٦٧ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .
(٥) المصدر السابق ، ص ٣٠٤ .
(٦) المصدر السابق ، ص ٣٤٠ .
(٧) المصدر السابق ، ص ٣٤٦ .
(٨) المصدر السابق ، ص ٣٥١ .
(٩) المصدر السابق ، ص ٣٧٥ .
(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٨٢ .

ذكريات عزيزة	ما الذكريات على أبهى غضارتها والكأس قد نثرت منظومة الحب ^(١)
ليل وهول	وليل كجوف الضغن دكن سجوفه رمتني به طخياء غور قرارها ^(٢)
عيد الثورة	وفتية خضخضوا الأمجاد ثائرة لله ما أضرموا لله ما قدروا ^(٣)
خلود البطل	شأن العظيم يعيش ملء حياته وإذا قضى طاب الخلود بخلده ^(٤)
بيني وبين الدينار	كذلك عبّاد دينارهم حقيرون والله أمثاله ^(٥)
البراءة الحاملة	هي أنفاسها اللطاف هي المثل العليا لعمرى براءةً وجلالا ^(٦)
المريض الجاني	الخائف الجاني على نفسه لم يرقد الليل ولم يُرقد ^(٧)
لماذا أحبته ؟	أحبته في تحنانه وحنانه وراعتة في إيمانه وأمانه ^(٨)
الصحو الحالم	وحسبي منها في الكرى طيف حالم ولو حسبتني في عداد الصواحب ^(٩)

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٨٥ .
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦ .
(٣) المصدر السابق، ص ٤٣ .
(٤) المصدر السابق، ص ٥٩ .
(٥) المصدر السابق، ص ١٢٣ .
(٦) المصدر السابق، ص ١٤٦ .
(٧) المصدر السابق، ص ١٥٣ .
(٨) المصدر السابق، ص ١٦١ .
(٩) المصدر السابق، ص ١٨٦ .

قصة العمر الضائع	وفي ضلال السعي في جهله يضيع هذا العمر أو يعدم ^(١)
الهوى الأول	وصفي له مضنى الغرام ورددي رحماك عاطفة الهوى رحماك ^(٢)
إليها أيضاً	إذا أنست نفسي إليها وسرني حديث هوى أفاضه تتلعثم ^(٣)
يوم الاثنين	وكل اثنين ميلاده المفتدى سلوت الوجود ولم اسله ^(٤)
من وحي الهجرة	إنها هجرة اللجوء إلى الله لدعم الكيان فوق الكيان ^(٥)
في رثاء الملك عبدالعزیز	واستتقوا مجدك الغالي فطمأنهم منك الصدى في وريث الملك والحسب ^(٦)
خواطر ليل	الكون خمر الظامئين وأنت يا ليل الثمالة ^(٧)
أحزان الشاعر في حوار	قلت للشاعر الذي عصف الحزن ن بأعماق حسنه وكيانه ^(٨)
تأبين شاعر	تتحري أنسامكم بلسان شاعر الحس شاعر الكلمات ^(٩)
البلبل المنتحر	وأبصرها قارورة ظن ما بها زعافاً فما للنفس غير انتحارها ^(١٠)

(١) ديوان: ضياء الدين رجب ، ص ١٨٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٣٦ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٩٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣٩٩ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٤٠٧ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٤١٠ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٤١٥ .

(٩) المصدر السابق ، ص ٤٣٨ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٤٣٢ .

العنوان المزدوج (دلالي - معجمي) عند غازي القصيبي:

عنوان القصيدة	البيت
شعر شاحب	كنت إذ ذاك شاعراً يطلب الحب حيث كان ^(١)
قبلة الوداع	يا قصص العشاق لم تشهدي كقبلتي هذي ولن تشهدي ^(٢)
بعد الرحيل	وذراعك الممدود يسألني قبل الترحل ضمةً أخرى ^(٣)
الوحدة والجموع	وهذي الجموع تحاول نسيان آلامها ^(٤)
كلمات لصديق	صديقة .. دعينا من الغد حين يشارف كل طريقه ^(٥)
بعد سنة	إنني أذكر ذاك اليوم هل مرت سنة ؟ ^(٦)
أفكار صغيرة	من غير أن تشعر بالصغار تدرك معنى أن تكون عاشقاً ^(٧)
مات فدائي	يا سيدي مت ويا ليتنا شرفنا الموت بالانها ^(٨)
عن حواء وعنك	وماذا عنك ؟ ماذا عن هوانا ؟ ^(٩)
الموت في حزينان	وهل تعلم أمني أني أموت ؟ ^(١٠)
حكاية النجم المذبوح	كان لنا نجم ضئيل ضئيل كيف عشقناه ، ثم ذبحناه ؟ ^(١١)

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ١٣٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢١٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٦٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٧٢ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٣٠٣ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٣٣٧ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

(٩) المصدر السابق ، ص ٣٨٠ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٤٠٦ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٤٨١،٤٧٩ .

موت إنسان	ويشير الموت فالأشواق تلج ^(١)
العودة إلى الواحة	أعود إليك وظهري ينوء بحمل الرماح ^(٢)
رسالة إلى ميّت	فإنني حي وأنت ميت وبعدما دُفنت ^(٣)
يارا والرحيل	من أجل يارا ورفيقاتها أولع بالشغل فلا تغضبي ^(٤)
العودة إلى الأماكن القديمة	عدت كهلا تجره الأربعون فأجيبني أين الصبا والفتون ياخليجي القديم ألك مثلي عاقبتني ..وعاقبتك السنون ^(٥)
كلمات من ملحمة المجد	أكتب حبك شعراً ونثراً .. وتاريخ وجد ^(٦)
رباعيات من ديوان الغرام	علمتني معنى الغرام ولم يكن إلاً خيالاً قبل أن ألقاك ^(٧)
مرثية الريح والناي	تصفر الريح ويبكي الناي في الروشة ... في صمت العنادل ^(٨)
أغنية في ليل إستوائيّ	ويذوي مهرجان الليل .. لا طيب ولا زهر ^(٩)

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٠٤ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥١٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٠٣ .

(٤) المصدر السابق، ص ٦١٠ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٦٨٤ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٦٩٢ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٧٣٠ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٧٣٤ .

(٩) المصدر السابق ، ص ٧٧١ .

بحرين هذا أوان الوصل فانسكبي عليّ بحرين من درٌّ ومن رطب ^(١)	أغنية حب للبحرين
تقول صارت وردة سناء ^(٢)	ورود على ضفائر سناء
لو أني أحببتك حب القفر المطر.. ^(٣)	مجرد كلمة حب
كان اسمه مهر الرياح ^(٤)	حكاية مهر الرياح
وجه لندن.. واجم تكسوه حبات المطر ^(٥)	قراءة في وجه لندن
أي حفيدي أغاز تفديك روعي ❖ لست أدري علام سميت غازي سامح الله يا صغيري يارا ❖ وتغاضى عن الفتى فواز ^(٦)	نصيحة إلى غازي الصغير
ألم صنعاء ، يابلقيس أم عدنا؟ ❖ أم أمة نسيت في أمسهايزنا ^(٧)	برقية عاجلة إلى بلقيس
جوربي وللتاريخ آخر كلمة لا أنت مالكا ولا شانيك ^(٨)	في وداع جور باتشوف
شبح الستين في خاطره وصدى الخمسين في منطقته ^(٩)	صدى من الأطلال
سلمان هل تمنحني تذكرة الدخول في عالمك الصغير ^(١٠)	ترنيمة لسلمان

(١) القصيبي ، غازي ، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٨٠٧.

(٢) ورود على ضفائر سناء، ص ٩.

(٣) المصدر السابق ، ص ٣٣.

(٤) المصدر السابق ، ص ٧٩.

(٥) قراءة في وجه لندن ، ص ٧.

(٦) المصدر السابق، ص ١٥، ١٣.

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٦.

(٨) المصدر السابق ، ص ٧٧.

(٩) المصدر السابق ، ص ٩٠.

(١٠) يافدى ناظريك، ص ١٣.

شيء من السحر	أي سحر قادنا من غير تفكير ، إلى هذا المكان ^(١)
أغنية للفارس والوطن	الفجر لاحت رياض العز وابتسمت هنا التقى فارس والشعب والقدر ^(٢)
في الشارع القديم	إلى شارع كان منزلنا ذات يوم ^(٣)
وداعية للصيف	صيفية العين .. غاب الصيف وانصرفت ^(٤)

(١) القصبي ، غازي ، يافدى ناظريك ، ص ٥٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٩٤ ، ٩٢ .

(٣) واللون عن الأوراد ، ص ١٩ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٤٣ .

العنوان المزدوج (دلالي - معجمي) عند سعد الحميدين :

عنوان القصيدة	البيت
ارتجاجات على سطح الزمن الراكد	قادم بخطام الزمن القادم .. الصدى يرتج خدرانا على السفح ^(١)
ورقة من اعترافات شاعر	أنا شاعر ^(٢)
الألحان تموت معلنة	أتصيد الألحان من شيخي أردد ما يقول ^(٣)
نغمات على الطمبيرة	يلعب المزمارة جوقات على كشكشات (الطمبيرة) ^(٤)
تذكرة سفر ملغية	مسافرة تلك كانت عيون الصباح ^(٥)
آثار تتجدد أبداً	قد رحلوا وما تركوا ، على خد البسيطة صورة الآثار ^(٦)
رحلة العيون المرمدة	عيون اليوم خلف ستارها المعتم ^(٧)
القرينة وقطرات الماء	قال من قال : أصابته القرينة اعطني السكين والماء المثلج ^(٨)
مجامر التراب	قبل أن يصرعني الجوع ويعميني التراب ^(٩)
رسالة من احتضار العقم	تتوارى خفقات تحتضر .. في زمان يحتضر ^(١٠)

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الكاملة ، ص ٤١، ٣٧.

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٧.

(٣) المصدر السابق ، ص ٥٢.

(٤) المصدر السابق ، ص ٥٧.

(٥) المصدر السابق ، ص ٧٥.

(٦) المصدر السابق ، ص ٨١.

(٧) المصدر السابق ، ص ١٠٠.

(٨) المصدر السابق ، ص ١٣٤.

(٩) المصدر السابق ، ص ١٣٩.

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٩٣.

قَابِ قَرْنَيْنِ	يَعْلِكُ التَّارِيخُ يَلْفِظُهُ كَمَا عَقِبَ السَّيْجَارَةَ فِي مَنَافِضِ الْقَرْنِ الْمَسْجَى عِنْدَ نَافِذَةِ جَدِيدَةٍ ^(١)
لِلرَّمَادِ نَهَارَاتِهِ	تَفْحَمُ حَوْلَ خَصِرٍ مِّنْ رَّمَادٍ هَاجَمِ الْأَعْيُنَ ^(٢)
خَيْمَةُ أَنْتِ	ظَلَّلِيْنِي .. خَيْمِي ^(٣)
وَرَقَّةٌ مَّهْمَلَةٌ مِّنْ دِبَاسٍ إِلَى أَبِيهِ	أَبَاكَ أَبَاكَ أَبِي هَا أَنَا ^(٤)
مَنَابِتِ السَّرَى	يَرِدُ الصَّوْتُ إِنْ هَمَّ السَّرَى ، وَشُدَّتْ الرِّجَالُ إِلَى مَرَابِعِ الْأَمَانِ ^(٥)
وَتَتَحَرَّ النَّقُوشُ أَحْيَانًا	فِي هُرُوبِ مَدْبَرٍ يَبْدِي قَفَاهَا قَدْ تَوَشَّى بِالنَّقُوشِ ^(٦)

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الكاملة ، ص ٤٨٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٤٩٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٥ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٩٧ .

❖ أظن أن أفراد الجداول التالية في نهاية الفصل التي تبين نسبة العناوين بأنواعها في نصوص نماذجنا سيكون أمراً مجدياً ، وهو ما سيسهل تسجيل بعض الاستنتاجات حول الفصل بصفة عامة :

العناوين					الشاعر
المجموع	المزدوج	الدلالي	المعجمي المشتق	المعجمي الصريح	
٢٣٢	٣٠	٣٣	١٩	١٠٥	ضياء الدين رجب
	%٢٠	%٢٠	%١٦	%٤٧	

٣٢٠	٣٥	٣٤	٨	٢٤٣	غازي القصيبي
	%٩	%٩	%٢	%٨٠	

٥٨	٣٥	٢٤	٥	١٠	سعد الحميدين
	%٢٩	%٣٨	%١١	%٢٢	

ونلاحظ من خلال الجداول السابقة غلبة العنوان المعجمي بشقيه عند (ضياء الدين رجب) و(غازي القصيبي)، وغلبة العنوان (الدلالي) عند (الحميدين)، وتراجع (المعجمي) بشكل واضح جداً.

وقد أشرت سابقاً إلى غلبة (المعجمي) عند شعراء القصيدة المحافظة ، أو تلك التي لم تستطع التخلص من التقليدية تماماً ، كما هو الحال عند (القصيبي)، وهو ما يناسب تلك القصيدة التي تميل إلى الوضوح والمباشرة والخطابية .

أشرت إلى أسباب انتشار العنوان (الدلالي) عند (الحميدين) ، وهو عائد إلى طبيعة القصيدة الحديثة أيضاً التي تميل إلى تعميق الصورة ، وتوسيع الدلالة وتعددتها.



وإذا كانت تجربة (القصيبي) هي الأوسع ، سواء بعدد الدواوين الشعرية ، أو المساحة الزمنية الطويلة، فإنها لم تغير من طبيعة العنوان كثيراً لدى الشاعر ، وهو الملاحظ في إصدارات الشاعر الأخيرة مثل (واللون عن الأوراد) الصادر في طبعته الأولى عام ٢٠٠٠م ، حيث غلبت العناوين (المعجمية الصريحة) عليه ، فمن مجموع اثني عشر نصاً نجد عشرة نصوص (معجمية صريحة) ، وأربعة نصوص تقاسمها (العنوان الدلالي) و(المزدوج) ، وهو ما يعني أن الشاعر لم يغير من طريقة اختياره للعنوان ، ولم يطور ذلك.

وقد لاحظت أيضاً على النموذجين الأولين (ضياء الدين رجب) و(غازي القصيبي) أن العنوان (المزدوج) بقي في المرتبة الثانية ، وهذا يعني أنهما لم يبعدا عن النص كثيراً ، وحين فعلا ذلك غامرا بنصف العنوان فقط.

وتختلف الرؤية عند (سعد الحميدين) الذي غلب (الدلالي) على عناوينه ، وحين ابتعد عنه تحول إلى (المزدوج) وكأنه يتمسك بالنصف (الدلالي) .
كما أن النموذجين الأولين حرصا على (المعجمي الصريح) لربط القارئ بالنص، ولأن مباشرة تلك النصوص لا تحتاج إلى عناوين (دلالية) أصلاً .

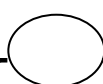
* أشير في النهاية إلى أن تلك النسب تقريبية ، وأما بالنسبة للعدد فقد حاولت أن أكون دقيقاً بقدر الإمكان ، مع إيماني بأن الجانب الإحصائي لا يقدم كل شيء، ولكنه قد يعين على إضاءة بعض الجوانب التي نحتاجها.

الفصل الثاني

وظائف العنوان



المبحث الأول
الوظيفة الإخبارية



تلعب وظائف العنوان دوراً مهماً يتكامل مع النص في تشكيل الدلالات، ونحن نتحدث عن ثلاث وظائف مركزية هي: الوظيفة الإخبارية، والوظيفة الدلالية، والوظيفة التأويلية، فما هو المقصود بالوظيفة؟ وما مدى شيوع إحداها عند أحد الشعراء الثلاثة؟ ولماذا تستحوذ وظيفة معينة أكثر من غيرها؟

إن وظائف العنوان بصفة عامة هي وظيفة اللغة القائمة على التواصل، فهناك دوماً مرسل ورسالة ومستقبل أو متلق، والغرض الأساس من اللغة هو المعنى الحرّ، لكنه يحمل إلى جانب المعنى العادي (الإخبار) معنى آخر هو (الإعلان)، فهو رسالة إعلانية (تجارية).

وما من شكّ في أن المشتغلين بالعنوان كانت لكل منهم آراؤه حول الوظيفة التي يؤديها في النص الشعري، وفقاً لرؤيتهم التي تنبثق من استقراءهم للنصوص، ورصد علاقة العنوان بكل من المبدع والنص والمتلقي.

وإذا كان جيرار جينيت قد حدّد وظائف العنوان في أربع وظائف هي "الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين"^(١) فإن "هناك ربطاً بين الوظائف التي يؤديها العنوان ووظائف اللغة كما يحددها، ياكبسون، فيعطي العنوان بذلك وظائف أخرى هي: الوظيفة المرجعية (المركزة على الموضوع)، والوظيفة الندائية (المركزة على المرسل إليه)، والوظيفة الشعرية (المركزة على الرسالة)"^(٢)

وتتعدد الوظائف فيضاف لها التعيينية، والتحريرية، والأيدلوجية، وبالعودة إلى أنواع الإعلان "نجدها تتعدد وتتنوع بين المسموع، والمكتوب، والمشارك بينهما، كما يمكن تقسيم الإشهار إلى سياسي، وتجاري واجتماعي"^(٣)

والسؤال : كيف تتحدّد وظيفة العنوان ؟

(١) المصطفى، عمران، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، عدد ٣٤، ص ٣١.

(٢) المرجع السابق، ص ٣١.

(٣) انظر: أبرير، بشير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق العدد ٤١١، (٢٠٥٥م)، ص ٤٣.

لا يمكن للعنوان أن يحمل وظيفة في ذاته تتجاوز الإخبار ، وهو بالتالي بحاجة
ضرورية إلى النص لتحقيق الوظيفة ، مما يعني أن النص هو من يقوم بتحديد وظيفة
العنوان كما سنرى من خلال التطبيقات التي سأقوم بها على مجموعة من النصوص
في المباحث التالية .

أولاً : الوظيفة الإخبارية :

إن العنوان في وظيفته الإخبارية في جانبها التجاري لا يبغس الشعرية حقها ، ولا
يتناقض معها ، مما يعني أن هناك تسليعاً للثقافة أو للشعر على نحو ما ، فالشاعر يسعى
نحو تسويق النص وإن لم يكن الهدف مادياً فالهدف هو الوصول إلى أكبر نسبة من
المتلقين. وإن كان العنوان الإخباري يغلب على العنوان العام للكتاب أو الديوان ليجذب
القارئ ، إلا أننا تجنبنا عناوين الدواوين الشعرية لأنها تستخرج من عناوين نصوص
داخلية ، وليس فيها الجهد المبذول أولاً.

ومن هنا فالنص يعتبر منتجاً و"المنتج لا يمكن أن يأتي إلى المستهلك صافياً
ومفصلاً عن غطاءه القيمي ، فالقيمة التي يشير إليها هي الأساس واستناداً إلى هذا
الغطاء تبنى إستراتيجية التواصل..."^(١)

كما يمكننا الإشارة هنا إلى كلمة (وظيفة) ودلالاتها النفعية. فإذا كان الإعلان
أصلاً يرتبط بالمنتج الاستهلاكي العادي كما ارتبطت المرسلات الإعلانية بأركان أخرى
مثل الصورة كعلاقة مهمة فيها ، فإن ذلك لا يمنع من تناول المرسلات الإعلانية من حيث
اللغة إذ لا تكاد تكون هناك إرسالية إعلانية لا تعتمد اللغة ، ونحن ندرك في هذا
الصدد أن الصورة تقوم بدور أكبر من اللغة ولكنها ليست في مجال اهتمام البحث.
ويُلفت الانتباه إلى " شبه عبارة العنوان بتلك الإشهارية المضيئة المعلقة أعلى بيوتات
التجارة بغية الاقتناص للنظر ومغنطة الحواس"^(٢)

(١) بنكراد، سعيد، تمثلات البارد والساخن، مجلة علامات، العدد ٢٠ (٢٠٠٣م)، ص ٢٠.
(٢) المصطفى، عمران، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيجاز، مجلة فكرونقد، عدد ٣٤، ص ٣١.

إن ما يعيننا من عناصر الوظيفة الإخبارية هو الدلالة على مفهوم النص العام (الإخبار) أولاً وهو ما يمكن كشفه عن طريق علاقة العنوان بالخطاب^(١) في الجزء الأول من التداول، وجاذبية العنوان للمتلقي في الجزء الثاني لتناوله.

والسؤال هنا: كيف نتناول العنوان ذا الوظيفة الإخبارية؟

سوف يكون التداول من خلال دلالاته على الموضوع العام للنص دون أن يقدم التفاصيل الصغيرة له رغم أنه يقدم دلالات شتى، وهو ما يعني أن هناك نوعاً آخر من العناوين أكثر تحديداً وتأطيراً للنص، وهو العنوان ذو الوظيفة الدلالية، وهو ما سأشير إليه في حينه.

وفي هذا الإطار يمكننا القول إن العناوين في مجملها تحمل شقها الإخباري (الإعلان) لتركيز الشاعر على جذب المتلقي للنص، وبالتالي فإن تركيز هذا المبحث سيكون على (الإخبار) وهي الوظيفة التي تخبر المتلقي عن الموضوع العام للنص دون الحاجة إلى تأويل، أو تحديد الدلالة بشكلها الدقيق، أو الإخبار عن تفاصيل النص الدقيقة.

(١) هناك من يرى أن الخطاب والنص شيء واحد، ومن يرى أن النص أعم من الخطاب أو العكس، انظر: يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، ط ١ (٢٠٠٥م)، ص ١١٦.

ضياء الدين رجب:

إذا كان العنوان الإخباري يخلو من الرمزية فهو يشير إلى موضوع النص لكنه لا يقدم توجهاً معيناً نحو دلالة إيجابية أو سلبية ، وإن فعل ذلك فإنه لا يقدم التفصيلات، إذ إن ذلك من اختصاص العنوان ذي الوظيفة الدلالية.

وقد شكّل العنوان ذو الوظيفة الإخبارية القسم الأكبر من عناوين ضياء الدين رجب وبنسبة تصل إلى ٨٠٪ وبمجموع عناوين مقداره مئة وعشرون عنواناً تقريباً توزعت على موضوعات متعدّدة وهو ما يجعلني أتساءل:

هل ارتبط العنوان ذو الوظيفة الإخبارية بموضوع دون غيره عند ضياء الدين رجب؟
للإجابة عن هذا السؤال قسمنا الموضوعات إلى أربعة أقسام رئيسة كما في الجدول التالي:

المناسبات	المكان	الوجدانيات	الرثاء
٢٣	٣	٩٢	٤

نلاحظ غلبة ما أسميناه بالوجدانيات على العنوان الإخباري، لكن ذلك لا يبدو دقيقاً إذا عرفنا غلبة الموضوعات الوجدانية نسبياً، فالمناسبات كانت الأكثر استحواداً على العنوان الإخباري إذا ما قيس الأمر بعدد النصوص، والرأي الذي أطمئن إليه هو أنه لا وجود لموضوعات تستوجب العنوان الإخباري دون غيرها، إلا أن موضوعات المناسبات والأماكن كانت الأقرب بحكم الحاجة إلى إضاءة المضمون العام وتوجيهها إلى متلقين يحتاجون إلى الإخبار.

وسأشير إلى بعض العناوين ذات الوظيفة الإخبارية عند ضياء الدين رجب قبل أن أتناول بعضها بالتحليل الذي يبين مفهوم الوظيفة الإخبارية.

ففي المناسبات نجد (تحية العاهلين، عيد الثورة، نهجنا، قيمة الشعب، خلود البطل، الفرحة الكبرى، خاطرة الولاء، فلسطين، مجد الأدب، تهنئة وشكر) وفي الأماكن (بغداد، يا مصر، أغاريد). وفي الوجدانيات (التفاحة، هذه النخلة، يا رب، الصديقان، ليل وهول، ذكريات، هو وهي، الهوى الأول، في القطار، صباح، وقالت، سامحني،



ذكرياتك، العائدة، صدقت، نجاة ونجوى، يا حبيبي، النادمة، يوم الاثنين، لمحتك، يا طير، ها هنا الملتقى، كيف، يا حي^(١)

❖ وسأتوقف أولاً عند قصيدة عنوانها (هذه النخلة)، يقول فيها:

هذه النخلة من بطحان في

ملتقى وادي قباء الأفيح^(٢)

وظيفة عنوان (هذه النخلة) وظيفة إخبارية، فهو يخبر عن مضمون النص الذي يدور حول (نخلة)، ولا يقدم العنوان إشارة نحو دلالة إيجابية أو سلبية، فنحن أمام نخلة تحتل الاتجاه بالدلالة إيجاباً وسلباً وبالقدر نفسه، ورغم أن العنوان، أو كلمة (النخلة) بحد ذاتها تحيل إلى تلك الشجرة المعروفة (نبات)؛ فإن تقليب العبارة وتوليد دلالتها يمكنه أن يعطي المزيد من الإحالات، فالنص لمتلقٍ مغترب عن وطنه هو إحالة لوطن، وهو لساكن المدينة إحالة للصحراء، كما أن الإحالات تتعدّد، فالنخلة كرمز غنية بإحالات أخرى كالأمن والثبات والمقاومة ... إلخ.

وقد أدت كلمات مثل: (قبا، الأفيح، وادي، بطحان) وغيرها إلى ربط العنوان بالمعنى البعيد غير مستبعدة الإحالة المباشرة إلى (النبات)، وهو في إحالته البعيدة "لا يتجاوز حدود ما تقتضيه التجربة المشتركة"^(٣)

وأتساءل هنا: هل يقدم العنوان وحده كل تلك الدلالات؟

قد يقدم عنوان (هذه النخلة) تلك الدلالات، لكنها لن تكون ذات قيمة كبيرة بمعزل عن النص، وبالتالي فإن العنوان ذو وظيفة إخبارية هنا لأنه يعدنا بنص يستمد فكرته من (النخلة)، وينطلق منها لخلق المزيد من المتعة، ولكنه وفي الوقت نفسه محايد من حيث التنبؤ بتفصيلات النص، وهو بهذا يكتفي بالإخبار ليهيئنا للولوج للنص:

من ثلاثين خلت مائتة في خيالي سرحها لم يطلح

(١) ديوان: ضياء الدين رجب.

(٢) المصدر السابق، ص، ٣٧.

(٣) بنكراد، سعيد، المعنى بين التعددية والتأويل الأحادي، مجلة علامات، العدد ١٣، ص ١٣.

ألمح الأظلال من أفيائها كشعاع الشمس وسط القدح
والتحيات التي أعدها من قديم لم تحل لم تبرح
والصبا ذاك الذي تعطفه صوبها عطفة ريم مستح^(١)

إذا فالنخلة هنا تعصر مخيلة الشاعر وتستدعي ذكرياته وأيام صباه، وهي تذكره بالراحل والمقيم وكيف فرقتهما الأيام:

إيه يا نخلة بطحان لقد مزقتنا الريح لم نسترح
فمقيم نازح ... محرنجم وبعيد حبه لم ينزح^(٢)

❖ ونقف أمام نص آخر لضياء الدين رجب هو (التفاحة)، والذي يحمل أيضاً وظيفة إخبارية تقدم لنا مضمون النص ومنطلق فكرته، ولكنها لا تقدم اتجاه الدلالة إيجاباً أو سلباً، وبالتالي تصبح حاجتنا أكثر إلحاحاً لمطالعة النص والوقوف عليه:

مدت إلى الصدر كفاً رخصة فبدت

تفاحة عطرها يحكي ترائبه^(٣)

إن الحديث ومن خلال البيت السابق هو حديث عن (تفاحة) حقيقية، والبحث لا يتحدث عن دلالات العنوان منعزلة عن النص، وذلك لأن وظيفة العنوان أياً كانت لا تتحقق بعيداً عن النص، وإن كنت أشير إلى ذلك من منطلق الشق (الإعلاني) الذي يستثمر ما تحيل إليه التفاحة من دلالات (الأنثى). كما أن العنوان الإخباري في هذا الشق لا يهمل الدلالات المرتبطة بالجنس أو غيره من الغرائز الإنسانية، كما أن العنوان (التفاحة) ارتبط بالمرأة، وبجزئية الإغراء من خلال كلمات مثل: (الصدر، الكف، العطر، الأتراب)، ولكن العنوان في جانبه (الإخباري) يحيل إلى الثمرة دون تحديد اتجاه الدلالة، وإن كانت (التفاحة) حقيقة كما أذهب فإن ذلك لا يمنع الشاعر من ربطها بأجزاء من جسد المرأة:

تقول قد أطلع الرمان مزدهراً تفاحة جاورت عندي حباؤها

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٨٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٧٥.

فقلت حسبي تفّاح الخدود جنياً حلواً يزفّ من الدنيا أطايبها^(١)

ويستثمر النص (تفاحة) آدم وإغراء حواء:

أهكذا صنعت حواء حين غزت أبا الخليفة تستعدى مواهبها

هل داعبته على حب وموجدة أم أنه ذاقها قبلا فداعبها

شكراً لآدم للتفاحة انبثقت رمانة لم نزل نحيا عجائبها^(٢)

إذن فقد حمل النص دلالة إيجابية للتفاحة، فهل نقول أن (التفاحة) عنوان دلالي وليس عنواناً إخبارياً؟

لا يمكننا القول بذلك رغم أن دلالة التفاحة إيجابية، ولكنها لا تتأكد إلا من خلال النص، وكان يمكن لها أن تحمل دلالة سلبية لو تناولها الشاعر من زوايا أخرى كإخراج آدم من الجنة، أو رؤية فقير لها وهي في يد غنيّ، فيما يموت هو في طلب رغيّف يابس.

لقد أنجز العنوان وظيفته (الإخبارية)، فالنص يدور حول التفاحة وإن استثمر دلالتها وإحالتها وربطها بأجزاء من الأثني، ولكنه كان كافياً لمنح الإخبار مع ترك التفاصيل الأخرى للنص لينجزها.

❖ وتحت عنوان (فلسطين)، وهو عنوان ذو وظيفة إخبارية باعتبار مضمون النص عن (فلسطين)، ولكن العنوان لا يقدم إشارة إلى ما يمكن أن يُساق من مضامين داخلية يحملها النص، وهو ما يجعلنا نتعرّف على الجو العام للنص أو موضوعه الذي يدور عن فلسطين واحتلالها، دون أن نستطيع تحديد اتجاه التناول لدلالة إيجابية أو سلبية:

فلسطين إن الخطب يبدو مجسماً

ولكنه بالصبر والعزم يصغر

فلسطين إن الدين خصب وإنما

بنوه بسقي الغرس أولى وأجدر

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٢٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧٥.

وأن ما دهانا اليوم رزء مرّوع
أصاب الأمانى وهى بيضاء تزخر
وجردّ فينا السيف صلّتا مخضّباً
عصابة بغي بالحقيقة تكفر^(١)

فالنص يدور حول اغتصاب اليهود لفلسطين، وقتلهم للمسلمين، وهى دلالات سلبية
جرى عليها في غالبه، غير أنه لا يخلو من الدلالات الإيجابية، مثل قوله :

فلسطين لست اليوم مرمىً وغاية
تهدّدك الأحداث والويل ينذر
ودون حمى "عبد العزيز" قساور

إذا الحرب عن أنيابها اليوم تكشر^(٢)

❖ وتحت عنوان (تهنئة وشكر) تبدو الوظيفة الإخبارية واضحة من خلال مطالعة
النص، إذ إن العنوان يخبر عن مضمون النص الذي يدور حول (التهنئة والشكر)، فيما
تبقى تساؤلات في ذهن المتلقي حول من توجه له التهنئة والشكر لحين قراءة النص.
وربما احتاج القارئ إلى توضيحات نثرية^(٣)، فالتهنئة ليست من الشاعر وإنما من شاعر
آخر لضياء الدين رجب، والشكر هو نص (ضياء الدين رجب) الذي يرد به لشكر
الشاعر، كما أن التهنئة لا تقتصر على موضوع زواج ابنة الشاعر، بل فيها دعوة لعودة
الشاعر لأرض الوطن، وهذه المضامين تجعل العنوان ذا وظيفة إخبارية تخبر عن الجو
العام دون أن تقدم لنا اتجاهاً معيّنًا:

شكراً فقد عودتني حلو المعاني الخرد
بهيجة كالعسجد شريفة كالمقصد^(٤)

ويعكس النص الروح المصرية المرححة بحكم إقامة الشاعر حينها هناك:

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٣.

(٣) يذكر الشاعر مناسبة النص وهى تهنئة وصلته من الأديب علي عامر على شكل قصيدة بمناسبة زواج ابنته مرام، ويدعوه
فيها إلى مغادرة مصر والعودة للوطن؛ انظر: ديوان ضياء الدين رجب، ص ١٤٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٢.

فأقنص لها يا دلعي "جيدانه" في غيد
"مولودة" مولودة في برج ثور أو جدي^(١)
ورغم ذلك فإن النص لا يخلو من دلالات سلبية كالشعور بالغرابة:
في غربة قاسية

يا صاح أوهت جلكدي^(٢)

❖ وفي نص (العائدة) يشير العنوان إلى أنه يدور حول (عائدة) دون البوح بالمزيد، وترك ذلك للنص الذي يتحدث عن امرأة تعود بعد فراق:

قالت إليك فإنني ظمأى لأيامي لديك
أيام تبسم لي الحيا ة فأستريح رضاً إليك^(٣)

ويجيب الشاعر:

فأجبتها كالأمس واهمة؟ فعودي ثانيا

بأبيك بالحب العظيم ترفقي بحياتيا^(٤)

ويدور النص حول أنثى الشاعر (العائدة) التي تبحث عن أيامها معه، وتشكك الشاعر في الأمر، وتردده في القبول بالأمر خوفاً من معاودتها للغياب مجدداً.

(العائدة) هنا لا تحمل دلالة إيجابية يعد بها العنوان ليحققها النص، والعنوان يكتفي بوظيفته الإخبارية التي تتحقق من خلال النص، فنحن لا نعلم حين نقرأ العنوان من هي العائدة؟ ولماذا عادت؟ وفي أي إطار سيوظف الشاعر هذا المضمون؟ ومن هنا كان العنوان يمثل وظيفته الإخبارية معطياً المتلقي المضمون العام لا غير.

❖ ويحمل عنوان (مي) وظيفة إخبارية، فالنص يدور حول (مي)، ولا يقدم شيئاً غير ذلك منتظراً النص ليبوح، فنحن ندخل أجواء النص العامة دون أن نعرف من (مي) هذه؟ هل هي محبوبه الشاعر أم ابنته؟

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ١٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٩٠.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٩١.

ويدور النص حول الحب والفراق ولهفة الانتظار:

يا مي انتظري* اللقاء كأنما روعي تحن لجسمها وتؤوب
ويلذلي أمل انتظارك والمنى تحلو الحياة بظللها وتطيب
فإذا قدمت مع المساء فإنه صبح يطـل وقد أهل حبيب
لكن أخاف مع الشروق وأنسه لحظات بين زحفهن غروب^(١)

ويمضي النص ليصور حالة فراق وانتظار لـ (مي)، وما يلقي الشاعر من الحنين، ومع ذلك فهو يعبر بقوله (ويلذ لي) فكأنما هو تلذذ بما هو نوع من الشقاء، فنجدته ينتظر المساء ويتوجس من الشروق الذي يعقبه غروب كحالة فقد.

* هكذا وردت في الديوان ، وأرجح أنها (أنتظرُ) ، والذي يدعمه السياق .
(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣١٢.



غازي القصيبي:

يشكل العنوان ذو الوظيفة الإخبارية عند (غازي القصيبي) ما نسبته ٦٠٪ تقريباً، وبعده (٢٠٠) مثلي عنوان تقريباً من مجموع عناوينه التي تتجاوز ٣٢٠ عنواناً، ويتكرر السؤال حول ما إذا كان العنوان الإخباري عند (القصيبي) ينحاز إلى موضوع دون آخر، وأضيف:

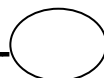
هل سيطر العنوان الإخباري على نصوص (القصيبي) في مرحلة شعرية دون غيرها، أو في ديوان دون غيره؟

من خلال تفحص دواوين الشاعر لم نجد أن للعنوان الإخباري موضوعاته الخاصة، كما لم نجد ديواناً يتميز فيه العنوان بوظيفة دون أخرى.

ويسيطر العنوان ذو الوظيفة الإخبارية على ما أسميناه بالوجدانيات، وهو لا يعني أن له موضوعه الخاص، ولكنه يعني أن أغلب أشعار (القصيبي) هي موضوعات وجدانية، وهي موضوعات الشعراء الرومانسيين، وقد قسمت الموضوعات إلى أربعة أقسام وتم توزيع عناوين (القصيبي) عليها على النحو التالي:

الوجدانيات	المناسبات	المكان	الرثاء
٢٠٠	١	٨	١

قبل أن أذكر بعض العناوين ذات الوظيفة الإخبارية عند (القصيبي) ثم أعمد إلى تحليلها، أريد أن أشير إلى أن الكلمة عادة ما تحوي شحنة دلالية ما، أما موجبة أو سالبة، ولكن ذلك ليس كافياً لتصنيف العنوان على ضوءها، وانحيازه إلى وظيفة دون أخرى؛ إذ إن النص يعد عاملاً رئيساً في تحديد الوظيفة، إضافة إلى تلك الشحنة الكامنة في الكلمة. فمثلاً لو أشرنا إلى (الزلزال) وقلنا أن الكلمة تحوي شحنة دلالية سالبة، وأن وظيفة العنوان دلالية فسيكون الأمر غير متوافق مع رؤيتنا للوظائف؛ إذ إن نظرة على النص كافية لمعرفة أنه لا يتحدث عن (الزلزال) بمفهومه المتعارف عليه، وإنما يتحدث عن (زلزال) آخر. وبالتالي فإن وظيفته ليست إخبارية ولا دلالية، وإنما تأويلية، وهو ما سأتناوله في حينه، كما أن العنوان الإخباري قد يميل إلى دلالات شتى تحتل



أكثر من وجه مثل (عندها، نحن، أبها، بعد سنة) وهو إخبار عن موضوع النص دون توجيه معين للدلالة.

أذكر هنا بعض العناوين ذات الوظيفة الإخبارية، قبل اختيار بعضها وربطها بنصوصها وتحليلها ومنها: (نجوى، شقراء، اذكريني، الشعراء، كلانا، شباب، أريد، أبها، عندها، نحن، بعد سنة، يا قلب، بعد الأوان، هوانا، أحرار، ليلة أمس، اعترافات، السفر، في شرقنا، يا صحراء، الهنود الحمر، أسطورتان، أكانت، حبنا، فتاة من هلسنكي، بيروت، سراييفو، أوال، لوس انجلوس، القاهرة، أحبك، نذر فديتك، ترنيمة لسلمان، قراءة في وجه لندن، أبا عمر).

❖ من العناوين ذات الوظيفة الإخبارية عنوان (حبك) فهو هنا إخبار عن موضوع النص وجوه العام، دون توجيه الدلالة.

وأسأل "فيم أحبك"؟

يقفز ألف جواب

فهذا يقول لأنك أحلى النساء

وهذا يقول لأنك وكري حين

تجن العواصف...^(١)

...

وكالبحر حبك...

في البحر دنيا نرى بعضها

وتغيب الجبال .. تغيب المروج.

وفي البحر دفء وبرد...

وفيه صراع وريح^(٢)

...

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٤٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٥١.

وكالليل حبك...
ينزل فوق الطيور الصغيرة
يدخل تحت الجفون^(١)
...
وحبك قربة مائي...
وقد أخذتني القفار إلى صدرها
المتفجر شوكاً ورملاً^(٢)

وأتساءل:

هل كان (حبك) العنوان هو (حبك) النص؟

إن العنوان لا يقدم سوى الموضوع (الحب)، ولكن النص يقدم وجوهاً متعددة له، ومع إجابات الشاعر وتساؤلاته بقى العنوان مخبراً عن الموضوع، ولكن النص على امتداده يقدم تجليات الحب ونظرة الشاعر لمحبوبته، وكيف يحيط به الحب كما تحيط به الأشياء على رغم تناقضها.

ولو قال الشاعر (حبك المتناقض) لربما أصبحت الوظيفة دلالية، لأن النص يشبه حبها بالبحر الذي يجمع بين تناقضات كثيرة، فهو الهادئ حيناً، والساخب حيناً آخر، ويشبه حبها بالليل الهادئ الساكن والمشمتم على الخوف وما يتبعه من دلالات سلبية.

لقد قدم النص دلالات عميقة ومتعددة لم يكن القارئ ليتنبأ بها، ومع ذلك كان موضوع النص ضمن توقعه بفضل العنوان.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الإخبارية عنوان (أبها)، ويبدو موضوع النص محددًا بتلك المدينة المعروفة بأجوائها وطبيعتها الخاصة، ولكننا لا نستطيع الجزم بالدلالة إلا بعد مطالعة النص:

يا عروس الربى ... الحبيبة أبها

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٥٣.

أنت أحلى من الخيال .. وأبهى
كلما حرك النفوس جمال
كنت أزكى شذى .. وأنضر وجها
وإذا ما ارتمى على الجفن حلم
كنت في حلمنا أرقّ وأشهى
أي أرض هذي التي شأقت الأرض
جميعاً ... فغارت الأرض منها^(١)

وإذا كان النص يقدم تلك الدلالة الإيجابية في الحديث عن (أبها) وهو ما وعد به العنوان باعتبار العنوان وعداً بالمعنى، فلماذا لا يكون العنوان دلاليًا؟
ينبغي للعنوان ليكون دلاليًا أن يقدم إضافة إلى الموضوع توجه الدلالة وإلا فهو إخباري.
الملاحظ على النصوص التي تشابه هذا النص هو شبهها بنصوص المناسبات التي تحمل رسالة مباشرة، وربما تريدها أن تصل بأسرع ما يمكن وبأسهل الطرق، وهو ما قد يجعلها تفترض نوعاً معيناً من المتلقين الذين توجه لهم مثل تلك النصوص.
❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الإخبارية (نفرّ فديتك)، فإذا كان العنوان يخبرنا عن فرار ما، فالمفترض أن يكون فراراً مكانياً (أي مفارقة المكان)، وإن كان النص يمنحنا ذلك الحنين نحو الطفولة والأيام الأولى التي تحيل إلى الأماكن، لكن الموضوع أخبر عنه العنوان منذ البدء وبقي للنص تلك الحرية الحركية لخلق المزيد من الدلالات، ومن هنا انطلق النص من موضوع (الفرار) إلى الحنين إلى الصبا، وإلى الأماكن القديمة باعتبارها معادلاً موضوعياً للطفولة التي تحمل البراءة والفرح:

نفرّ فديتك! نحو الطفولة

لو ساعتين...

فنأكل في الشمس تفاحتين

وألقي عليك بفزورتين

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٥.

ونغرق ... نغرق في ضحكتين^(١)

ويمضي النص ليقدم نوعاً مما يمكن تسميته بالفرار الإيجابي المدعوم من العنوان بكلمة (فديتك)، ويستمر الشاعر في صنع تلك العوالم الحاملة، ولو اكتفى بالفرار دون (فديتك) لربما كان أدعى للريبة، لكن تلك الكلمة جعلت الفرار شيئاً مأموناً، وهو ما يصادق عليه النص، ولكن العنوان لم يقدم دلالات النص المتنوعة كاملة رغم إيجابيته، إذ إن النص يتناول فراراً آخر من جهة، وينوع الدلالات بين الزمان والمكان والإنسان. ❖ وتحت عنوان (ترنيمه لسلمان) تأتي الوظيفة إخبارية بشهادة النص، إذ العنوان يشير إلى أغنية لطفل (ترنيمه)، ويتضح من خلال الإهداء أنه حفيد الشاعر، فهل كانت الترنيمة مجرد أغنية لصغير، تتحدث عن عوالم الطفولة الحاملة وحسب؟ يقول القصيبي :

سلمان .. هل تمنحني

تذكرة الدخول في عالمك الصغير

في عالم الدمية ... والحليب ..

والسرير^(٢)

هي أغنية لصغير، لكن الشاعر هارب من شيء ما، أو من عوالم الكبار، وبالتالي فهو يطرح من خلال ترنيمته دلالات ورؤى أخرى عن عالم الكبار وتجاربهم وهمومهم:

سلمان!

سلمان ... لو تعرف ما يدور

في عوالم الكبار

كنت بكيت أماً

لجّدك المسكين^(٣)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٧٠٥.

(٢) يا فدى ناظريك، ص ١٣.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤، ١٥.

لقد أخبرنا العنوان عن موضوع النص العام، وهو ما أخذه الشاعر مدخلاً من خلال النص لدلالات إضافية، وجمع النص من خلال ذلك بين الدلالات الإيجابية لعالم الطفولة الحاملة، والدلالات السلبية لعوالم الكبار وهمومهم، وقد كان العنوان مفتوحاً على دلالات شتى ترك للنص مسألة تحقيقها.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الإخبارية (قراءة في وجه لندن)، إذ يتحدد موضوع النص فيما لا يقدم العنوان دلالة محددة، فالعنوان مفتوح على دلالات شتى، وإذا كنا نتوقع حديثاً عن لندن في تصور الشاعر، فإن ذلك لا يعطينا تصوراً محدداً عما يمكن أن تكون عليه رؤية الشاعر للمكان:

وجه لندن

واجم ...

تكسوه حبات المطر

وجهها..وجه حبيب

راعاه يوم الفراق

فتغضن^(١)

ولا يقتصر الحديث عن الرؤية السلبية للمدينة، بل يتعداه الشاعر متحدثاً عن الحب والغربة والسهر، إلا أن وجه لندن بقي الكوة التي يقرأ من خلالها المدينة بتصورات متعددة:

وجه لندن

ظل طول الليل.. يشكو

غربة العشاق في هذا الزمن

زمن السوق الذي أصبح فيه

كل شيء.. بثمن^(٢)

(١) القصبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١١.

...

افتحي الشباك
ما أجمل إيقاع المطر
صوت طفل يتكوّن^(١)

إن العنوان يخبر عن (وجه لندن)، والنص يتحدث عن وجوه يمكنها أن تكون وجوه الحضارة وثمنها أيضاً، فهناك الغربية وقسوة الحياة المادية، وهناك المطر كطفل، إنها تناقضات كثيرة تجتمع في مكان واحد، وهو ما يجعل العنوان إخبارياً باعتباره يخبر عن موضوع النص دون أن يقدم تعهداً باتجاه الدلالات.

❖ ويتكرر الحديث نفسه في عنوان (بيروت)، فالكلمة لا تخبر بأكثر من الموضوع، وتترك الدلالات مفتوحة على أكثر من وجه، ويكشف النص أن الحديث عن بيروت التي يلتقيها الشاعر بعد عشر سنين ومعاناة بيروت من الحرب خلالها:

آه يا بيروت..

أدمتك الرصاصات

وداستك حراب الفاتحين

وتغيرت كثيراً

غاب عن عينيك

نجم

كان نور السامرين

وانطوت روحك في قمقمها

مثل السجين^(٢)

ويجعل الشاعر من بيروت معادلاً موضوعياً له:

وتغيرت كثيراً

(١) القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ١١.

(٢) ١٠٠ ورقة ورد، مطبوعات تهامة، ط١ (١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ص ٦٧.

أنت لو أبصرتني
راعك في وجهي
شحوب الخائفين^(١)

...

أنت لو أبصرتني
راعك هذا السهم في ظهري..
وهذا النصل في صدري..
وإفلاسي من الطهر..
وأكوام من الشعر الحزين^(٢)

هل كان عنوان (بيروت) كافياً لكل هذه الدلالات؟ هل كان موحياً بها؟
لم يقدم العنوان سوى اسم المدينة، وترك الدلالات مفتوحة فيما قدم النص افتراق الشاعر
وغيابه عنها طيلة فترة الحرب، وعودته إليها ليجدها متغيرة عما كانت، وليكشف عما
أصابه هو من هزائم مختلفة، ومع ذلك لا يخلو النص من دلالات إيجابية كقوله:

آه يا بيروت لو نحن التقينا ..
فسألقي رأسي المتعب في الصدر
الذي ضم جميع المتعبين^(٣)

❖ ويتكرر الحديث نفسه عند عنوان (فتاة من هلسنكي)، حيث يكتفي العنوان
بالإخبار عن موضوع النص، ويبقى أمر الدلالة غير محدد، فنحن لا نعلم كيف سيتناول
الشاعر الأمر؟ ولماذا الفتاة من (هلسنكي)؟ وما دلالة ذلك؟
يقول القصيبي :

من صميم الثلوج أنت فماذا يفعل الثلج باللهيب المشرد؟
جئت في مقلتي جمر الصحارى وسعار الهجير والأفق أريد

(١) القصيبي، غازي، ١٠٠ ورقة ورد، ص ٦٧، ٦٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٨.

وفمي كالرمال تحلم بالغيث ويأبى السحاب أن يتهدّ
مسهداً جئت بالجراح ... فماذا يفعل الثلج بالجريح المسهد؟
من صميم الثلوج أنت .. فقولي كيف أصبحت شعلة تتوقّد^(١)

الفتاة المنبعثة بحرارة من الأرض ذات الأجواء الباردة (هلسنكي)، والشاعر المحمل بحرارة الشمس، والفتاة تتحول إلى شعلة متوقدة مما يجعل الشاعر يشعر بأنه يولد على يديها من جديد:

أنا في مقلتيك بعد سنينٍ فارغاتٍ من السعادة .. أولد^(٢)

لم يكن العنوان يقدم كل تلك الدلالات، ربما يتصور المتلقي أن الحديث سيكون عن فتاة شقراء، لكن النص يقدم أكثر من ذلك بالتأكيد.

(١) القصبي، غازي، ١٠٠ ورقة ورد، ص ١٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٦.

سعد الحميدين:

يمثل العنوان ذو الوظيفة الإخبارية ٥٠٪ تقريباً من مجموع العناوين لدى (سعد الحميدين)، وبعده عناوين يصل إلى (٢٨) ثمانية وعشرين عنواناً من مجموع (٥٥) خمسة وخمسين عنواناً، والملاحظ هو انخفاض العنوان ذي الوظيفة الإخبارية عند (الحميدين) عن النموذجين السابقين، مع صعود بارز في عدد العناوين ذات الوظيفة التأويلية وهو ما سأذكره في حينه.

وأذكر هنا مجموعة من العناوين ذات الوظيفة الإخبارية مع تحليل بعضها: (القول المقطوع وحكايا الأمس، ورقة من اعترافات شاعر، نغمات على الطمبرة، آثار تجدد أبداً، ما تبقى لي، أوراق من دفتر عسة، جوقة الزار، هوامش على كراسة قديمة، محاولة على السبورة، مرجان، أخوات كان، إخصاب، حالات، قاب قرنين).
يُعد العنوان الذي يجنح للرمزية مفتوحاً على وظائف أكثر تعدداً كما هو الحال عند (سعد الحميدين)، إذ إن القول أن العنوان يخبر عن موضوع النص يبقى موضع خلاف باختلاف تأويل النص والعنوان معاً، ومع ذلك فإن العنوان الإخباري يظل أوضح الأشكال في نظري.

❖ من العناوين ذات الوظيفة الإخبارية أقف عند (جوقة الزار)، وهذا العنوان يخبر عن موضوع النص، وهو الحديث عن ذلك الحشد الذي يقرع الطبول في طقس شعبي له علاقة باستدعاء الجن للاستشفاء أحياناً، أو هو لون من ألوان الممارسات الغنائية الشعبية الراقصة.

وأتساءل هنا:

هل يوحي عنوان (جوقة الزار) بدلالات ما للنص، أم أنه يكتفي بالإخبار عن الموضوع؟
للإجابة عن هذا التساؤل نطالع النص، مع معرفتنا بأن العنوان وقبل مطالعة نصه لا يقدم شيئاً حول الدلالة:

تدقُ طبول..

على أنغامها يتمايل السمار في فخر



كأغصان، يداعبها النسيم بمنتهى الحذر
وينداح الصدى متقطع الوتر
لتسمع في بقايا الليل أغنية شتائية
تدق .. ترن..
وراء الأفق مذبوحة
"خوفوني وأنا ما أخاف"
وأحسب الضلع يزيني"^(١)

ويقدم المقطع السابق الذي شكل المقطع الأول ضمن سبعة مقاطع أخرى وصفاً أولاً لتلك العوالم الغرائبية التي تُدق فيها الطبول، وتبدأ هذه الاحتفالية بهدوء، يدل عليه تمايل السمار وكأنهم أغصان يداعبها النسيم الحذر، مع إدغام الجملة التي يرددونها (خوفوني وأنا ما أخاف) والاقتران عليها، لأن ذلك طقس يرافق (الزار) وهو ترديد جملة شعرية مما يعطي تلك الرتبة على بدايات (الزار)، وهو ما سنراه في المقاطع التالية. يزداد النص توثباً ليتماهى مع حركة (الزار) المتصاعدة وصولاً للذروة التي تحول فيها الكثير من المشاركين إلى صرعى، ليتم تبنيهم بأناشيد مخصوصة، وربما تم ذلك بـ(نشيد) خاص لكل منهم:

هنا قد أوعز الحادي

قفوا "يا ربع"

قفوا "يا ربع" فذي ليست نشيدته"^(٢)

ويمتلئ النص بدلالات تدور حول جوقة الزار وأجوائها، فتستمر الجوقة في قرع الطبول:

على أنغام أصوات بدائية

وصوت الطبل "دوم .. تك تك

دم .. تك ... تك .."

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٣١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٣

تكوم فوق وجه الأرض مجذوباً
يمرغ ثغره المسعور^(١)

ويركز الشاعر على حركة أحد الراقصين واستيقاظه على (نشيدته) كمن وصل للتو
من سفر بعيد:

ودار ودار حتى شلت الحركة..
تداعى مثل بيت شيدت أركانه من رمل
قفوا قد غادروا "ربعه"
تقياً ثغر حاديهم
أجرز رش بـ "الديدت"
ولم يمسه بالضر
تحرك ينفذ الغبرة
"مساء الخير .. مساء النور"
وصافحهم كمن قد جاء من سفر^(٢)

لقد استخدم الشاعر الشعر المحكي وأصوات الطبل، كما استخدم التشكيل من خلال تقسيم النص إلى مقاطع متعددة تعطي إيحاً قوياً باضطراب الحركة، وهو ما جعل تلك العوالم وطقوسها الغرائبية المحاطة بالخرافة تصل للمتلقي بشكل متدرج ومتصاعد يشبه الإيقاعات المستخدمة في الزار، كما أن النص ومن خلال اللغة ركز على استبطان المشهد من خلال الأفعال التي يمتلئ بها، وكأن (الزار) قائم على الفعل الذي يولد الحركة (تدق، يتمايل، يداعب، ينداح، ترن، زمجر، ينفث، تكوم، يمرغ، تلكأ، تفجرت، تهوي، يبعث، يميد، دار، تقياً، تحرك، صافح، يجسد).

والسؤال:

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٥.

لو افترضنا أن المتلقي له خلفية جيدة عن (الزار)، فهل تختلف وظيفة العنوان هنا لتصبح دلالية؟ باعتبار النص حديثاً عن أجواء الزار وطقوسه؟
أشرت في بداية البحث إلى أن الوظيفة لا تؤثر فيها مسألة التلقي غالباً، وحول هذا النص أقول: حتى لو كان المتلقي يملك تلك الخلفية فإن العنوان لن تتغير وظيفته لسبب بسيط، وهو أن النص لا يتحدث عن (الزار) واصفاً أجواءه وحسب، وإلا لكنت قلت أن الوظيفة ليست إخبارية، ولكن النص يتحدث عن الزار ليقدم الشاعر رؤيته لحالة اجتماعية:

وصافحهم كمن قد جاء من سفر

يجسده له الوهم

يلوره له الجهل

يمجده الذين مضوا بدرب موحش عائم

وجاءوا ها هنا نتفاً،

توزعهم على الجوقات أم تمضغ الوهما..^(١)

أعتقد أن الوضع قد اختلف كثيراً بعد المقطع السابق، فالموضوع (جوقة الزار)، وقد وصف الشاعر طقوسه وأجواءه، لكنه رآه حالة من الوهم والجهل، ومن هنا كان العنوان مفتوحاً على أكثر من دلالة، فجوقة الزار مصدر من مصادر فرح متوقع، وهي حالة أخرى لتكريس الجهل والوهم.

❖وهنا عنوان آخر ذو وظيفة إخبارية وهو (هواجسنا).

وأتساءل هنا: ما هي هذه الهواجس، وما دلالتها، وهل العنوان يشير إلى ذلك؟
في الواقع نحن لا نعرف ما طبيعة هذه الهواجس، ولا دلالتها، فالعنوان لا يقدم لنا شيئاً حولها، فهو يكتفي بالإشارة إلى الموضوع. ونجد مجموعة من الهواجس التي تنتشر على امتداد النص:

هي الأرض قالت: إذا ما أردتُ شموخ

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٣٥.

شعوري، فإن لساني يخور، ويدوي على القول
فالأرض أكبر

أكبر

أكبر من أن أقول^(١)

ويقول :

أنا الصحراء

هاتي أنت.. قولي ،

وانثري ما شئت ..^(٢)

هواجس الإنسان، هواجس الوطن، الرمال تتماهى لتخلق أجواء لغوية تزرع في المتلقي تلك
المشاهد التي تحيط بالهاجس:

تنوء بها الرمال .. كذلك الوطن..

وما زالت هنا الذكرى..

تذكر من بنوا قبلاً...

وهاجسهم...

فجاء الصرح ... وكان اليوم تواقا،

وجاء الهاجس الثاني

على أنغام ولهانة^(٣)

الهواجس منها ما هو حول الآخر، وحول التغيير، وسؤال الأمس واليوم، وكيف يطرق
الآخر الباب كرمز للتغيير فنفتحه، فيما تبقى ذكرى الأمس مؤججة تشعل المزيد من
الهواجس التي تدور حول ارتباط التغيير بالألم عند الإنسان في العادة:

وما فتئت علاماتي .. على الأعتاب موشومة

أعاتبها، تعاتبني..

(١) الحميدان، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥٠.

وترفأ ثوبي البالي
أهيم به / كالتاوس / في المحفل
وأعرفه، ويعرفني.. ولكن بيننا الآخر..
يدق الباب، نفتح^(١)

ومن خلال ما سبق فإن العنوان لا يمكنه الذهاب أقصى من الإخبار عن العنوان رغم الشحنة الدلالية السالبة في (هواجس)، إلا أننا لم نكن نستطيع التنبؤ بماهية هذه الهواجس ودلالاتها وهي في النص متعددة متنوعة، قدم الشاعر من خلال نصه ذلك التشتت الذي هو من طبيعة الهواجس ذاتها.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الإخبارية عنوان (القرينة وقطرات الماء).

وأتساءل : ما هي دلالات النص، وما علاقة القرينة بقطرات الماء، وهل دلالة النص إيجابية أم سلبية ؟ وهل يقدم لنا العنوان شيئاً عن توجهات النص؟
في الواقع لا يقدم العنوان أكثر من الإخبار، وقد نعجز عن التخمين بشكل صحيح. وبقراءة النص نجد الشاعر يقدم صورة من صور التعامل مع ما يعتري الجسد الإنساني من تغيير، وإن كان ذلك التغيير ليس سوى الحاجة للطعام أو الماء، فيُنظر إلى تلك الحالة من الغيبوبة على أنها مس من الجن، والشاعر يحاكم العقلية المتخلفة من جهة، والحالة الاقتصادية من جهة أخرى:

مثلما تلقي على الدرب نفاية
خر في الدرب صريعاً
قال من قال: أصابته القرينة*
أعطني السكين والماء المثلج..
إنها بنت لعينة...
من بنات الجن تهواه فعارض.

(١) الحميدان، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٥١.
* القرينة : اسم لواحدة الجنيات يستخدمه العامة.

إنها تشفي لظاها...

أعطني الماء سريعاً

سوف تخرج

بعد أن أتلو القراءة^(١)

ويستمر الشيخ في علاج المريض بضربه والصياح " اخرجي ... اخرجي إني هنا"^(٢) إلى أن يأتي من ينقذ الرجل من بين أيديهم:

فأتى رجل وقور .. بزكية

أطعم الجاثي.. بما لذ وطاب

فإذا الملقى ينادي:

لم أذق طعم الرغيف..

منذ يومين وأكثر..

عاش من جاد وأنقذ^(٣)

أدرك هنا أن دلالات النص مفتوحة على التأويل، وقد أخذت بعض الدلالات التي تبرهن على أن العنوان لم يشب بها، وإنما اكتفى بالإخبار عن موضوع النص. ❖ومن العناوين ذات الوظيفة الإخبارية عنوان (هوامش على كراسه قديمة)، والعنوان كما هو لا يقدم شيئاً عن ماهية تلك الهوامش، وطبيعتها، واتجاه دلالة النص بالتالي، فهو يكتفي بالإخبار عن الموضوع. ومن خلال مطالعة النص نقف على بعض المقاطع:

هل تعرفون ما هي الحكاية؟

يا سادتي الكرام

من بدئها إلى النهاية

يحكون أن فارساً جديد

يقطع الحبال والحديد

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢٧.

يقول: إن (لنكولن) محرر العبيد

قد كان يجمع (الحطب) لبيتي العتيد^(١)

ونراه يشيعه بالحجارة لأنه لا يجيد الكلام موظفاً أسطورة (سيزيف):

وسار نحو قمة الجبل

كأنه (سيزيف) قد حمل

على كتفيه صخرة، كما الجبل

يقول في خجل:

(لم تعرفوا يا أخوتي محاسن الجهل)^(٢)

إن دلالة النص التي أراها وأرى معها مشروعية تأويلات أخرى هي قصة الحضارة البائدة والحضارة الجديدة العادلة، والحضارة الأخرى التي حررت عبيداً لتوقع في شباكها عبيداً آخرين، وهكذا نعرف أن العنوان لم يكن ليعطي أكثر مما أعطى، فهي عبارة عن هوامش يذكر فيها الشاعر حضارته القديمة، وحضارة الغرب الجديدة، واستفاد الشاعر من كلمة (هوامش) ليقسم النص إلى ستة مقاطع / هوامش، ويمكن بالتالي البحث عن دلالات لهذه الهوامش وتوليد دلالاتها.

❖ ومن تلك العناوين أيضاً عنوان (محاولة على السبورة)، ويتكرر السؤال نفسه:

ما هي تلك المحاولة، وما هو اتجاه دلالة النص؟

هل يدل العنوان على شيء من هذا؟

نحن لا نستطيع التكهن بتلك المحاولة، ولا بدلالة النص، فالعنوان يخبرنا أنها محاولة على السبورة دون أن يقدم شيئاً حولها.

ونقف أمام النص لتتعرف على تلك المحاولة وعلى دلالة النص:

وأزعم الفقير ..

أن يرفأ الرداء ..

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٤٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٧.

جاءه من قال له..
عُد .. وعدد
إن لم تعد
سترى أنكل العذاب..
- رغ في طريقك ..

جاءك مما جاءك أخرى..^(١)

وإذا كان المقطع السابق هو محاولة الفقير في أن يعيش وإن وقف ضده كل شيء، حتى لو كانت محاولته الصغيرة هي عزمه على أن يرفأ الرداء، فإن المحاولة الأخرى هي قراءة تلك الوجوه التي تنظر إلى الشاعر:

جلهم جاؤوا إليك
نظرة تأتي إليك.. نظرة تهفو
وتقتات على شعر لديك^(٢)

وتستمر المحاولات في مقارنة العطاء والصديق وغيرها، وكل تلك المحاولات هي محاولة أولى من الشاعر لمقاربة الأشياء وإضاءتها، وهو الأمر الذي يجعل من النص ذا دلالات متعددة تُجمع على الرؤية السلبية للأشياء.
❖ ومن تلك العناوين أيضاً عنوان (حالات)، ترى ما هي تلك الحالات، وما الذي يحمله النص من دلالة؟

لا يقدم العنوان لنا شيئاً حولها، فهو يقدم إخباراً عن الموضوع، بينما هي (حالات) متعددة:
في الصحو...

أحلم بالحلم وقت أريد...

في النوم ...

أحلم بالحلم وقت يريد...

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٦٤.

وبين الأريدين...

تشئت في أرجل العابرين

وأصبحت زهرة دوار شمس^(١)

وإذا كان الصحو يجوز تأويله إلى حالة المجتمع أو حالة الشاعر نفسه، فإن النوم هو ضدها تماماً. ويقدم المقطع السابق الذي أورده الشاعر تحت عنوان فرعي: (تكوين) حالة الحيرة والشعور بالضيق والتبعية أحياناً والتي عبّر عنها الشاعر (دوار شمس)، وبالتالي فهو محكوم بالتبعية القهرية للأشياء المحيطة به، بينما يتمرد عليه كل ما حوله حتى ظله:

انطوي / تبسط قامتي

ينحني الظل عندما استقيم

وعند الجلوس يقف^(٢)

وفي (حالات) أخرى يكرس الشاعر حالة التيه تحت عنوان فرعي آخر (ارتداد):

بيني وبين اللا تمنى فيك..

أنهار طويلة..

ويفرخ الأقفار في

كل المفازات

السحيق^(٣)

ويتابع وهو يشعر بالحيرة والضيق:

خان الطريق خطاي فيه

لكن سأمعن في المسير

حتى يتيه الدرب..

ويجئ معتذراً إليها..

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٤، ٢٠٤.

لتبدأ رحلة اليوم الطويل

أجل

رحلة اليوم

ا

ل

ط

و

ي

ل^(١)

وبالتالي لم يقدم العنوان لنا الحالات ، وإنما اكتفى بالإخبار عنها دون توجيه الدلالة
وجهة محدّدة.

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٢٤.

المبحث الثاني

الوظيفة الدلالية



ثانياً : الوظيفة الدلالية :

إن السؤال الذي يتبادر للذهن هو: ما المقصود بالعنوان ذي الوظيفة الدلالية؟
كنت قد ألمحت في بداية الفصل إلى الفارق بين العنوان ذي الوظيفة الإخبارية
والعنوان ذي الوظيفة الدلالية، وأضيف هنا أن العنوان ذا الوظيفة الدلالية هو العنوان
الذي لا يكتفي بالإشارة إلى موضوع النص كما هو الحال في الوظيفة الإخبارية، بل
يجاوز ذلك إلى الكشف عن بعض دلالات النص واتجاهها، وهو ما يجعل التخمين
بدلالات النص أسير، وهو بذلك يسهم مبكراً في إدخال القارئ إلى عوالم النص والتآلف
معه. ولا يعني هذا أن العنوان ذا الوظيفة الدلالية هو الأكثر إبداعاً وجاذبية، بل قد يجد
المتلقي في ذلك فقداناً للمتعة التي يجدها في مفاجأة النص له. ويمكنني القول هنا إن
كل عنوان (دلالي) هو عنوان (إخباري) في جانب منه باعتباره يخبر عن موضوع
النص، ولكنه يقدم لنا تفصيلات لا يقدمها العنوان (الإخباري).

وأقف في الصفحات التالية على العنوان الدلالي لدى نماذجنا الثلاثة ومدى شيوعه :



أولاً: ضياء الدين رجب:

لا نعثر على موضوع ينفرد بالعنوان (الدلالي) عند ضياء الدين رجب، غير أن (الرثاء) قد يكون أكثرها نسبياً، وربما يعود ذلك إلى طبيعة نصوص (الرثاء) التي قد تحتاج إلى عنوان يقدم الغرض الشعري والشخص المقصود بالرثاء، ومع ذلك فقد جاءت العناوين الدلالية موزعة على حقولنا الأربعة على النحو التالي:

المناسبات والوطنيات	الأماكن	الوجدانيات	الرثاء
٦	٥	١٤	٨

ونلاحظ في الجدول السابق تفوق (الوجدانيات)، ولكننا قلنا إنه أمر نسبي، وهو ما يعني المقارنة بين عدد الموضوعات وأنواع الوظائف، فالرثاء يبلغ في العناوين ذات الوظيفة الإخبارية أربعة عناوين فقط، وفي الوظيفة الدلالية ثمانية عناوين، وفي الوظيفة التأويلية ثلاثة عناوين فقط، وتبلغ العناوين ذات الوظيفة الدلالية بمجموعها عند ضياء الدين رجب ثلاثة وثلاثين عنواناً تقريباً.

وأشير في البدء أننا لا يجب أن نتوقع من العنوان الدلالي أن يكون شرحاً للنص، ويكفينا منه أنه أكثر دلالة على مضامين النص من العنوان ذي الوظيفة الإخبارية. ❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الدلالية عند ضياء الدين رجب نذكر: (فأكرم به عبد العزيز موقفاً، تحية مصنع الجبس في الرياض، مكة الحب الكبير، قصة العمر الضائع، حنين لبيت الله، الصلاة والسلام عليك يا رسول الله، من أغاريد رمضان، البلبل المنتحر، في رثاء الملك عبد العزيز، إلى روح ولدي حمزة، أول رمضان بعدك يا حمزة، في رثاء مصطفى مفتي).

❖ وأقف هنا عند مجموعة من العناوين وأقوم بتحليلها، ومن هذه العناوين (تحية مصنع الجبس في الرياض)، والسؤال المطروح هو:

ماذا يمكن أن يتوقع المتلقي من النص المنطوي تحت هذا العنوان؟



إن المتلقي لا يتوقع أكثر من نص يشيد بإنشاء مصنع للجبس في مدينة الرياض، وما ينتشر من الدلالات في مثل هذه النصوص من مديح للقائمين عليه، واعتبار الأمر نوعاً من التطور، وأن ذلك من قوة الأمة ومنعتها.

يقول الشاعر:

تقيم بين المروج الخضر شاهقة من الصروح تعالي شأنها شانا
تعدو الرياض إلى جاراتها قدما وترفع المجد بنيانا فبنيانا^(١)

ويتابع:

هي المصانع فلتصنع بها أملاً ضخماً فكم صانت الأيمانُ إيماناً
إن فاتنا أمس لا يلوي على ثقة فلننس إهمالنا ولنعمل الآنَا
نمضي على شعلة الأهداف صادقة فالخيرينبت أنصاراً وأعواناً^(٢)

والنص لا يقدم دلالات مفاجئة للقارئ، وأن كان يقدم المضامين التي تقحم الأمة والدين والعدو، ومع ذلك فقد وفى النص بالوعد الذي ضربه العنوان، وبقيت معظم دلالات النص تدور حول إنشاء المصنع والإشادة بهذا العمل.

❖ وفي نص آخر تحت عنوان (حنين لبيت الله)، قد نتساءل عن المضامين التي يمكن أن يحتويها نص تحت هذا العنوان، ولماذا هو دلالي؟

تلعب كلمة (حنين) دوراً مهماً في توقع دلالات النص، وهي وحدها لا يمكنها أن تجعل من العنوان عنواناً ذا وظيفة دلالية دون دعم كلمات أخرى من جهة، ودعم النص من جهة أخرى، ومن هنا كان تحديد الشاعر لجهة حنينه (بيت الله) دوراً جوهرياً في تعزيز الوظيفة الدلالية للعنوان. ويكون للنص دوره المهم في إكمال الوظيفة، إذ نجده يدور حول الحنين لبيت الله الحرام، وما يتبع ذلك من تذكّر أيام خالية للشاعر في الأراضي المقدسة:

وللذكريات الصدى العبقري يثير الشجون بألحانه

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٩٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٩١.

وبالذكريات يعيد الفتى حنيئاً تقضى بأزمـانه
وبالذكريات يجد السرو ر ويطوي زماناً بأشجانـه^(١)

ويتابع:

هل الشوق منك لتلك الموا قف بين الحطيم وأركانـه
مواقف يحيا لديها الشعو ر ويصعد فيها بإيمـانه
ويسطع فيها ضياء الرجا ء كعقد يضيء بمرجانـه
تجلجل فيها وعود الصفا ء ويهمي السرور بهتانـه^(٢)

ويتحدث الشاعر في الإطار نفسه عن الحجيح، واجتماع الأمة، ووجوب الوحدة، وهي موضوعات ارتبطت بالمكان من جهة والحنين بشكل عام من جهة أخرى.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الدلالية عنوان (الصلاة والسلام عليك يا رسول الله)، والمتوقع من عنوان على هذا النحو أن يكون مضمون نصه هو السلام على الرسول صلى الله عليه وسلم، واعتباره رحمة للعالمين وسيد الأولين والآخريين. يقول الشاعر:

سيد الكائنات فخر النبيين سلاماً من مستهام شجي^٣
لم أشأها نوى طوتني على البعد قصياً ولم أكن بالقصي^(٣)
هي سر الإله واللفظ والخيب رفقاً عظم بلطفه المخفي^(٤)

ويتابع في بيتين آخرين حنين الشاعر للمقام:

ها كها والحنين يضرمه الشوق حنيئاً إلى المقام السني^٥
هي مني تحية الأمل الظالمـي يهفو إلى الشذى النبوي^(٥)

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٤٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٤٦، ٣٤٧.

(٣) هكذا وردت في الديوان انظر: المصدر السابق، ص ٣٥٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٥٦.

(٥) المصدر السابق، ص ٣٥٦.

والنص المكوّن من خمسة أبيات لا يتجاوز الدلالات التي يثيرها العنوان وما يحيط بها عادة، وهو في قصره يناسب ما تقتضيه التحية غالباً من إيجاز، والسؤال الذي خطر لي هو: لماذا إذا كانت التحية تقتضي الإيجاز غالباً يأتي العنوان طويلاً على هذا النحو؟ والجواب قد يكون ذلك من باب تلذذ الشاعر من جهة، وإكمال التحية في العنوان من جهة أخرى.

❖ وتحت عنوان (في رثاء الملك عبد العزيز) تبرز الوظيفة الدلالية التي تحدد اتجاه النص رغم قصره، فكلمة (رثاء) توجه الدلالة نحو ذلك الغرض الشعري المعروف، والمتضمن البكاء على الميت وذكر محاسنه، ويزيد على ذلك تحديد العنوان للشخصية المقصودة بالرثاء، ومن هنا نتوقع أن يحوي أمجاد الميت ومآثره من جهة، والشعور بالفقد من جهة أخرى:

لا ينطوي المجد يا صمصامة العرب	ولا يغيّم الهدى في غمرة الحقب
صنعتها أمل التاريخ ناطقة	عظائماً إن تغب والله لـم تغب
ست وسبعون قد أودعتها حقياً	ضاقت بها سير التاريخ في الكتب
تلفتوا ولرزء الهول جلجلة	وللفجيعة فتك السمـر والقضب
واستتطقوا مجدك الغالي فطمأنهم	منك الصدى في وريث الملك والحسب ^(١)

وإن خرج البيت الأخير بإشارة جديدة نحو الملك الجديد فإن ذلك يدخل ضمن الإطار الدلالي نفسه، والنص يكرس الشعور بالفقد إلى جانب الإشادة بالفقيد، ونجد كلمات في النص ترتبط بكلمة (رثاء) أو بما يدل على الفقد وما يتصل بهذا الحقل من الكلمات التي تدل على الفجيعة مثل: (ينطوي، يغيّم، تغب، أودع، ضاقت، رزء، الهول، الفجيعة، فتك، وريث).

وهذه الكلمات تجعل من النص رغم قصره شديد الصلة بالعنوان. كما نعثر على كلمات أخرى تربط الجانب الآخر من الدلالة وهي دلالات القوة والمجد مثل (المجد،

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٤٠٧.

صمصامة، غمرة، الحقب، صنع، التاريخ، ناطقة، عظام، الكتب، جلجلة، مجد، السمر، القضب، الغالي، الملك، الحسب).

لقد كان العنوان ذا وظيفة دلالية جمع إليه النص عبر دلالة إيجابية وأخرى سلبية كما رأينا.

❖ ويشبه العنوان السابق عنوان آخر ذو وظيفة دلالية هو (إلى روح ولدي حمزة)، وكما هو واضح من كلمة (روح) أن الغرض هو الرثاء، ويحدد الشاعر المرثي وهو (ولده حمزة)، إضافة إلى أن كلمة (ولدي) تستجلب دلالات وأحاسيس الوالد تجاه الولد. يقول ضياء الدين رجب :

يا رضىاً راضت شمائله البيض معانٍ من النبوة أسمى
يا حفيماً بوالديه تسامى بهواه الحبيب روحاً وجسماً^(١)
ويتابع:

لم تغب لم تغب فما أنت إلا نسيمات زفّت صفاءً أتمّما
أنا في عنصر الحقيقة أحياء معك اليوم والنوى عاد حلما
لا تسلني عن الحنين ففي الأهداب أضحى كما تراه وأسمى^(٢)

ويذكر الشاعر رحمة الله التي أحاطت بالكون وألمهته الصبر:

رحمة الله لم تزل تسع الكون ن إلى أن يلّمه الله لمّا
فالسعيدون من إليه أنابوا ورضوا أمره قضاءً وحكما
رب صبراً للراجلين دعاءً نالهم سره ثواباً وغنماً^(٣)

لقد كانت دلالة النص الرئيسية منطلقة من كلمة (رثاء) وهو شيء متوقع، ورغم ما قد نتصوره من أن كلمة (ولدي) هي ذات إحياءات إيجابية إلا أن تلك الدلالات رغم إيجابيتها كانت تستخدم لتعميق الدلالات السلبية، بمعنى أن الحديث عن (حمزة) باعتباره كان حلماً جميلاً وباراً بوالديه يثير فينا المزيد من مشاعر الحزن على فقدته،

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ١٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٤.

ومن هنا كانت كلمات الحزن والموت وما يرتبط بالدلالات السلبية هي الأكثر في النص، وهو ما يجعل العنوان ذا وظيفة دلالية ومن تلك الكلمات نرصد: (وهم، ميت، الغيب، أعمى، الأمس، الغيب، عويل، أصم، تغب، النوى، الحنين، احتساب، عقاب، اصطحاب، قضاء، صب).

وهكذا يصبح النص وفيماً للعنوان الذي يدل على مضامين النص وضمن توقعات المتلقي في معظم تفصيلات النص.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الدلالية عنوان (من أغاريد رمضان)، ورغم دلالة كلمة (أغاريد) الإيجابية إلا أنها لا تكفي وحدها ليكون العنوان ذا وظيفة دلالية، وإضافتها إلى (رمضان) وجهت الدلالة بشكل أكثر تحديداً ودقة، وهو ما صادق عليه النص الذي لا يخرج عن الابتهاج بشهر رمضان المبارك والفرح بقدمه لما فيه من النفحات الربانية والمعاني الإسلامية الجميلة:

يا هلالاً مباركاً	ربك الله ربنا
أنت والله بشرنا	أنت والله حبنا
حين أقبلت أقبلت	نفحات تظلمنا
وتوارت غمائم	دجنها الدجن ليلنا
وتبدت سحائب	للأمانى تقلبنا
يا صفاء نحبه	ورجاء يحبنا
ألف أهلاً ومرحباً	بالذي طلّ من عل ^(١)

ويتابع:

ربك الله ربنا	يا هلالاً نحبه
أنت يمن محقق	أنت عهد وموثق ^(٢)

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٩٣.

ويتابع احتفاله بالشهر المبارك واصفاً إياه بشهر الحقيقة الذي ترتفع فيه النفوس،
وتستيقظ فيه القلوب:

أنت شهر الحقيقة في النفوس الرقيقة
في القلوب المفيقة في العقول الطليقة
وقدها البر والتقى للورى للخليقة^(١)

ويعرج الشاعر على موضوعات ذات صلة وثيقة بالشهر مثل الصيام الدائم عن
المحرمات، والوعد بالعمل لنكون مثلاً للخير والقوة:

سوف نحيا على الهدى في صيام عن الحُرم
في وصال نعيشه للقربات والرحم
سترانا على المدى مشعل الهدى للأمم
مثل ما كان دأبنا في القداسات من قدم^(٢)

لقد كان النص مليئاً بدلالات كلمتي العنوان الأخيرتين (من أغاريد
رمضان)، فكانت كلمات الفرح والبشر والابتهاج تكرر مفردة (أغاريد)، وكانت
كلمات أخرى لها صلة بالجانب الديني تكرر المفردة الأخرى (رمضان).

وأذكر بعضها هنا لنتأكد أن العنوان كان دالاً على مضمون النص إلى حدٍ بعيد
مثل: (هلال، مبارك، ريك، الله، ربنا، بشر، حب، نفحات، تظل، أماني، سحائب،
صفاء، نحيه، رجاء، يحبنا، طل، سنا، هدى، المهلل، هتف، حاضر، التأمل، حياة،
تجلي، نور، خير، مشعل، جلال، جمال، صفاء، كمال، ثمار، المغاني، ذراها،
ترانيم، الحق، يمن، عهد، محقق، موقف، تحلق، تصفق، الصغار، البراعم، تهفو،
تحفق، الزهور، تندى، صائم، شذى، الطهر، يعبق، قيم، قسم، هدى، قدسية،
الهدى، صيام، الحرم، وصال، القربات، الرحم، مشعل، الهدى، القداسات، سمحة،
آية، البر، التقى).

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٩٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٩٥.

فكيف بعد هذا الكم الكبير من الكلمات التي تكرر العنوان لا يكون العنوان ذا وظيفة دلالية؟

وهذا يجيب على ما ذهبت إليه من أن وظيفة النص لا يمكن الجزم بها قبل قراءة النص، واستيعاب دلالاته، والنص هنا كان في معظم أبياته إن لم يكن كلها لا يتجاوز العنوان وما وعد به.

ثانياً: غازي القصيبي:

تبلغ العناوين ذات الوظيفة الدلالية عند غازي القصيبي قرابة (١٦) ستة عشر عنواناً، وهي بهذا العدد لا تتجاوز ما نسبته ٣٪ فقط، وهذا يعني أن غازي القصيبي لا يميل إلى كشف كامل النص من خلال العنوان.

❖ من العناوين ذات الوظيفة الدلالية (عانقي حلمك الشهي، حواء العظيمة، أغنية حب لم يكن، الموت حباً، غدر، حرمان، طريد، ضياع، عذاب، نفترق، أغنية حب للبحرين، بكائيتان لعيسى)، وأقف عند بعضها لنرى كيف تحققت الوظيفة الدلالية بمعاونة النص.

❖ أول تلك العناوين عنوان (غدر): فكلمة غدر تحمل شحنة دلالية سلبية، لكن ذلك لا يكفي لاعتبار العنوان ذا وظيفة دلالية ما لم نقف على النص الذي نجده توصيفاً لخيانة أنثى، مع اعتبار أن القراءة قد تتفتح على خيانات أخرى ليبقى هناك اتجاهه نحو الأنثى:

رأيتك أمس وبين يديه
يدالك .. ورأسك في صدره
غداً ستواري خطاي الدروب
ويمضي الشريد إلى قفره
كطير نأى هاجراً وكره
وقد خانته الإلف في وكره^(١)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤٤٣.

وبالنظر إلى أجواء العنوان الذي اختزل دلالات النص نجدها منتشرة لتؤكد دوران معظم النص حول (الغدر): (رأيتك بين يديه، رأسك في صدره، تواري خطاي، الدروب، الشريد، القفر، نأي، هاجر، خان)، فكل تلك الكلمات استطاع الشاعر تكثيفها في العنوان، ولم نجد في النص خروجاً عن مضامين العنوان، وهو ما أهله للوظيفة الدلالية التي أوصلها الشاعر إلى المتلقي دون أن يكبده عناء التفكير، وهو ما نذهب إلى أنه مثل غيره من عناوين هذا المبحث التي تفقد النص ذلك التساؤل الممتع، وتلك الدهشة التي تخلقها مفاجأة النص.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الدلالية عنوان (أغنية حب للبحرين)، فالعنوان يقدم المضمون الدقيق للنص، وعند مطالعة النص نجده يقول:

بحرين هذا أوان الوصل فانسكبي
عليّ بحرين من درّ ومن رطب
تنفسي في شجوني .. وأدخلي حُرقي
واسترسلي في دمائي .. واسكني تعبي
وسافري في عيوني .. يا معذبتني
بالهجر .. يا ظمأى المعطاء .. يا سغبي^(١)

وأتساءل: ما الذي نتوقعه من عنوان (أغنية حب للبحرين)؟
أتوقع كمتلقٍ أن يبث الشاعر شوقه وحنينه للبحرين، وأن يتغنى بحبها وهو ما فعله في المطلع السابق، فهل استمر الشاعر على المنوال نفسه في بقية النص؟
للإجابة عن السؤال الأخير نقرأ:

يا فرحتي .. ورياح اليأس غـاضبة
يا نشوتي .. حين يذوي موسم العنب
يا ضحكتي .. والدموع الحمر تعصرني

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٨٠٧.

يا واحتى .. وهجير القفر يعبث بي

...

حملت وجهك في روعي وطرت به
على المحيطات عبر البرق والسحب^(١)

ويتابع:

بحرين يا دانتى العصماء هل حرجُ
إذا تأملت في عينيك عن كذب؟
إذا ضممتك ضم البيد ظامئة
بشائر الوسم في عام من الجذب^(٢)

ويتابع:

بحرين هاتي أغاني البحر هامية
فقد سئمت ضجيج المجد والنشب
الصوت لحن من الأغوار .. يأخذني
إلى المغاصات .. مهد اللؤلؤ الرطب
ومركب الهند يجري في مواجهه
أواه لو نحن ندري حرقه الخشب^(٣)

لقد كان النص أغنية حب للبحرين، رغم أن الشاعر تحدث عن تعب الحياة الذي أصابه، لكن الدلالات كانت تعود دوماً إلى (البحرين) باعتبارها تغسل تعب الشاعر وهمومه. فالعنوان يحمل دلالتين في كلمتين: الأولى (أغنية)، وما قد تحمله من شجن وخصوصاً أنها (أغنية حب)، والثانية كلمة (حب)، إضافة إلى (البحرين) التي تحمل دلالة إيجابية، وهو ما يجعل النص متوازناً بين الدلالتين مع غلبة واضحة لجانب الشجن، وهو ما يميز أصحاب الاتجاه الرومانسي عموماً. ونعثر في النص على مجموعة من الدلالات ذات

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٨٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٨١١.

(٣) المصدر السابق، ص ٨١٢.

الاتجاه السلبي ومنها: (شجون، حرق، دماء، تعب، سفر، معذبة، الهجر، ظمأ، شغب،
يأس، غضب، يذوي، الدموع، هجير، القفر، الهموم، عجز القلب، مضطرب، سود
الليالي، الشجون، النصب، جريح، أشجان، مغترب، الحزن، بلا أمل، بلا أدب،
الصخب، الجذب، مواجع).

ومن الكلمات ذات الدلالة الإيجابية (الوصل، در، رطب، تنفس، استرسلي،
اسكني، العطاء، أحتمى، أمسيات، الصبا، اللعب، النجوم، فراشات، انهمرت،
أمطار، الذهب، الهدب، البراءة، صبي، حلوة، الشغب، ابتسامة، سمراء، رؤى، طفل،
بشائر، الوسم، أغاني، هامسة، لحن، اللؤلؤ، الطرب، عسل، اقتربي).

لقد كان النص في جانبه الأكبر يتحدث عن معاناة الشاعر، لكنه كان على الدوام
نوعاً من بث الهموم للمحبوبة (البحرين)، وبالتالي كانت المضامين رغم تعدد دلالتها
محققة للعنوان بشكل كبير.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة الدلالية عنوان (عانقي حلمك الشهي)، فالعنوان دعوة
لامرأة في معانقة حلمها، وممارسة حياتها المتزنة المنعمّة.
يقول الشاعر:

عانقي حلمك الشهي المندي

ودعيني أضيّع العمر سهدا

وانعمي بالفراش ينبض دفناً

وليمزق ضلوعي الليل بردا

وافرحي بالمساء يقطر أحلاماً

وضاءً .. وأمنياتٍ .. ووردا^(١)

ورغم ملاحظة أن النص يقدم الشاعر وهو في الموقف الذي عليه أن يتحمل العذاب
وحده بينما تمارس تلك المرأة لهوها بالقلوب:

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤٢٤.

اعبثي بالقلوب ما شئت لهواً

بقلوب الورى جمالك يُفدى^(١)

إلا أن ذلك لا يؤثر كثيراً على وظيفة العنوان الدلالية، باعتبار النص يركز على المرأة وحلمها الشهي الذي يبدو أنه استمتعها بجمالها وعبثها بقلوب الآخرين، ونجد النص يعزز العنوان بمجموعة من الكلمات والعبارات هي: (عانقي حلمك الشهي، المندى، أنعمي، دفاء، افرحي، أحلام، وضاء، أمنيات، ورد، لهو، جمال، يفدى). وهي تغلب على الكلمات ذات الدلالات السلبية وهو ما يرجح وظيفة العنوان الدلالية. ❖ ومن تلك العناوين أيضاً عنوان (حواء العظيمة)، والملاحظ على دلالة العنوان أنه يقدم الصورة الإيجابية للأنثى، ولكننا بحاجة إلى النص لتأكيد الدلالة، ونحن لا نستبعد تقديم صفات أخرى:

أنت السعادة والكآبة
والوجد حبك والصبابة
أنت الحياة تفيض
بالخصب المعطر كالسحابة
منك الوجود يعب فرحته
ويستدني شبابه
وعلى عيونك تنثر الأحلام
أنجمها المذابة
وعلى شفاهك يكشف الفجر
الجميل لنا نقابه^(٢)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٦١١، ٦١٢.

فحواء في المقطع السابق هي السعادة والحب ورمز الخصب، كما أن حواء هي التناقضات كما في السطر الأول (السعادة والكآبة)، ولكن الشاعر يمضي مسبقاً عليها الصفات الإيجابية، ومشيراً إلى ما قد يعترى حقوقها من هضم:

أوحيت للشعراء ما كتبوا
فخلدت الكتابة
وهمست للخطباء فارتجلوا
البديع من الخطابة
وخطرت في التاريخ طيفاً
تعشق الرؤيا انسكابه^(١)

ويتابع:

ضل الألى حسبوك جسماً
لا يملون اغتصابه
وضجيرة مسلوبة الإحساس
طبعة الإجابة
إلى قوله:
تبقين أنت ويذهبون
إذا الصباح جلا ضبابه
تبقين أنت ويذهبون
ذبابة تتلو ذبابه^(٢)

لقد كانت (حواء) النص هي (حواء) العنوان، ولم يخرج النص عن دلالة العنوان، بل كان استجابة لها إلى حد بعيد، وهو ما نجده عبر عدد كبير من الكلمات والعبارات ذات الدلالة الإيجابية منها: (السعادة، حبك، الحياة، الخصب، السحابة، الوجود،

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٦١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٦١٣.

فرحته، شباب، الأحلام، أنجم، الفجر الجميل، خلدت الكتابة، همست، خطرت، طيف، الرؤيا، انسكاب، قهقي، تبقيين أنت، الصباح).
وكل تلك الكلمات السابقة بدلالاتها الإيجابية رشّحت العنوان وساقته لوظيفته الدلالية، ومن هنا تعاضد النص مع العنوان في تكريس الفكرة التي سعى إليها الشاعر. ❖
ومن العناوين ذات الوظيفة الدلالية عنوان (نفترق)، والكلمة في مدلولها السابق تدل على حدوث التباعد، والشعور بالحنين؛ وهذا لا يجعلني أستطيع الجزم بوظيفة العنوان الدلالية، ما لم يصادق عليها النص:

أخا الليالي النشاوى كيف نفترق
ولم نكد بعد طول النأي نعتق
يا حاضن العود هات اللحن مرتعشاً
يكاد في غمرة الأشواق يختق
يا راكب الأفق إنّا في شواطئه
نواظر عاث فيها الشوق والأرق
تلك السويغات ما أحلى نضارتها
مرت على زمن ساعاته قلق
وخلفتني على أعتاب نشوتها
أخوض في لهب الذكرى و أختنق^(١)

ويدور النص حول افتراق الشاعر عن صديقه عبد الرحمن رفيع^(٢)، وهو بالتالي يمتلئ بدلالات الافتراق والحنين إلى الماضي، مثل: (نفترق، الناي، العود، مرتعش، الأشواق، يختنق، عاث، الشوق، الأرق، قلق، لهب، الذكرى، أختنق).
ومن الكلمات ذات الدلالة الإيجابية (النشاوى، شواطئ، أحلى، نضارة، نشوة).
وبالنظر للنص نجده لا يخرج عن العنوان، وعن إحياء الكلمة المزدوج والمتوقع من المتلقي.

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١٩٨.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص ١٩٨.

❖ وكذلك عنوان (حيرة)، حيث يدل العنوان عليها، وهي ذلك الشعور المحايد تجاه شيء ما، ويكشف النص أن حيرة الشاعر هي تجاه امرأة، إذ تصرّح عيونها بالحب، ولكنها لا تتطرق بها، فهو معها بين وعد ووعد، وبالتالي فإن النص يتحدث عن الحيرة فعلاً، وهو ما يجعل وظيفة العنوان دلالية:

مالي إذا فكرت فيك..

سبحت في أفق بعيد

وتلفتت عيناى.. تبحث عن

وجودك في وجودي

هي رحلة عبر الخيال..

أعود منها بالشرود

كم ذا سألت فلم تبح

شفتاك بالسر العنيد

شيء على شفتيك .. يهمس

ثم يصمت من جديد

وعلى عيونك دعوة

للحب.. تقطر بالوعود^(١)

ويتابع:

حيناً .. وينطفئ الهوى

وتلوح بارقة الوعيد

ويروعي منك النداء

علام تطمع في المزيد؟^(٢)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١٢٤ ، ١٢٥.

(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٥.

ويتملئ النص بالدلالات السلبية التي تدل على حيرة الشاعر، وعلى ذلك الصراع الذي يعتمل في نفسه مثل: (فكرت، تلفتت، عيناى، تبحث، الشرود، لم تبج، السر، الشريد، ينطفئ، الوعيد، يروغني، شكت، مزقني، وحشة، القفر، شبح، قيود، يهدني، اليأس، مبعثرة، أوهام)، ويقابلها مجموعة أقل من الكلمات ذات الدلالات السلبية، وأياً كان حجمها فهي تصب لصالح العنوان (حيرة)، إذ يبدو الأمر صراع دلالات، وهي كامنة في العنوان، ومن تلك الكلمات: (أفق، وجود، الخيال، أعود، تقطر، الوعود، الحب، الهوى، طيف، باسمة، خضراء، الورود، أمل، يرقص، الوليد).
ومما يعمق الشعور بالحيرة اختتام الشاعر لنصه بقوله:

وتعود أحلامي مبعثرة..

كأوهام الوليد^(١)

فالنص يقدم إحساس الشاعر بالحيرة فعلاً، وعبر الدلالات المتضادة يعمق الشاعر إحساس المتلقي بالعنوان، وهذا الأمر جعل من النص محققاً للعنوان وظيفته الدلالية.
❖ وأقف أمام عنوان أخير لغازي القصيبي له وظيفة دلالية وهو (بكائيتان لعيسى)، والعنوان في دلالته يشير إلى رثاء الشاعر لعيسى، وهو ما تدل عليه كلمة (بكائية). وبقي أن نقرأ النص لنرى الدلالات التي تناولها الشاعر لبيان تحقق الوظيفة الدلالية. وقبل ذلك نجد العنوان يحيل إلى أجواء الرثاء وما فيها من تذكّر المتوفى، والشعور بالحزن لفقده، ومكانة الفقيده عند الشاعر وغيره من الناس:

عيسى ويجهب بالبكاء.. بكاء

أأعود والبحرين منك خلاء؟

أفرحتني زمناً.. فكيف تركتني

وعلى ضلوعي غيمة سوداء^(٢)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١٢٧.

(٢) يافدى ناظريك، ص ٦٨.

فعند المقطع الأول يكرس الشاعر العنوان ودلالته السلبية من خلال كلمة (يجهش) المرتبطة بالبكاء، بل أن الذي يجهش هو البكاء نفسه، إضافة إلى البيت الثاني الذي يصور إحساس الشاعر بالحزن العميق، ثم يتابع الشاعر مثلياً على (عيسى):

كنت الوفيّ مدى السنين .. ودمعنا

بعد الرحيل أمانة .. ووفاء^(١)

ثم يدعو له بالسلام لأن الحكم عنده كان عناءً لراحة شعبه:

وخذ السلام فما عرفت طريقه

والحكم عندك محنةٌ وعناء

دعوات كل الناس في جنح الدجى

لك .. هل يخيب مع الكريم دعاء^(٢)

ونلاحظ في المقطعين الأخيرين استمرار الكلمات ذات الدلالات السلبية مثل: (دمعنا،

الرحيل، محنة، عناء، الدجى، يخيب).

ورغم الكلمات ذات الدلالة السلبية إلا أن موضوعات الرثاء عادة ما تتخللها دلالات

إيجابية من باب ذكر محاسن الميت، ونجدها في المقاطع السابقة مثل: (أفرحتني،

الوفاي، أمانة، السلام، دعوات، الكريم).

ويواصل الشاعر بكائيته الثانية باحثاً عن (عيسى) في كل مكان كان يتواجد فيه:

بحثت في الجسرة والرفاع

بحثت في المنامة

فلم أجد غير الضياع

وحرقة التياع^(٣)

ويتابع:

بحثت في الأزقة الضيقة الصغيرة

(١) القصيبي، غازي، يافدى ناظريك، ص ٧١.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٢.

كنت هنا أراه
يدخل بيت أسرة فقيرة
كأنه ابتسامة
يوزع الفرحة
والسلاما

يسأل عن أصحابه القدامى^(١)

ونلاحظ في البكائية الثانية الكلمات ذات الدلالة السلبية مثل: (الضياع، حرقه، التياع، العزاء، مضي، راح، عفا، الأزقة الضيقة، فقيرة)، ولا نعدم الكلمات ذات الدلالة الإيجابية، ولكن نشير إلى أن ورود كلمات ذات دلالة إيجابية لا يعني تحوُّلاً في مدلولات النص بقدر ما هو تكريس للشعور بالفقد، ومن تلك الكلمات (الغمامة، السلامة، الماء، الأفراح، يرتاح، الصباح، ابتسامة، الفرحة، السلاما، أصحاب، البقاء، رائعة، أحبك، البلد).
ولا نتفاجأ من المقطع الأخير في البكائية حيث يأتي كما في العنوان، وكما هو حال الرثاء:

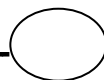
أقول "يا أبا حمد"
رائعة ذكراك
يا من أحبك البلد
كل البلد
كل أحد
كل أحد^(٢)

لقد كانت العناوين ووظائفها واضحة إلى حد كبير عند نموذجنا الثاني (غازي القصيبي)، وذلك لاعتماد الشاعر على المباشرة في نصوصه، وهو ما سهل مهمتنا في

(١) القصيبي، غازي، يا فدى ناظريك، ص ٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٤.

الإمساك بالوظائف على نحو أكثر دقة، مع ملاحظة أن القراءات المختلفة قد تغير من وظائف العنوان أحياناً، وهو ما يعني أنه لا يوجد تلك الحدود الفاصلة تماماً، ولكنها محاولة لمقاربة الوظائف وتبقى مسألة التلقي عنصراً أساساً لا يمكن تجاهله.



ثالثاً: سعد الحميدين:

لم أعر عند (سعد الحميدين) على عناوين ذات وظيفة دلالية سوى ثلاثة عناوين فقط، وتشكل ما نسبته ٦٪، وربما يعود ذلك إلى نوعية النصوص التي ينتجها الشاعر التي تميل إلى الغموض والحاجة إلى التأويل، وأول هذه العناوين هو:

❖ (الألحان تموت معلنة) أتساءل هنا: ما الذي يعنيه هذا العنوان؟ وما دلالاته؟ وهل حديث النص يتجاوب مع ما يقدمه العنوان؟

دلالة العنوان - كما يظهر لي - سلبية وترشحها بقوة كلمة (تموت) وتدعمها كلمة (الألحان) إذ ترتبط عند الحميدين بالشجن، وإن كنت لا أنفي تلك الدلالة الإيجابية المتوارية في كلمة (معلنة) وهو ما يعني (الصمود)، ولكنني أرجح الدلالة السلبية لغلبة أجوائها على العنوان، وسنتأمل في النص، إذا كان يتجاوب ويكسر تلك الدلالة أم لا:

في كل يوم ..

أقعي وراء السور أرقب بابه

عيناى فانوسان في كهف سحيق

أذناى تلتقطان .. أصداء النداء^(١)

في المقطع السابق يهدف الشاعر أذنه لالتقاط اللحن (النداء) القادم من عصور سحيقة رمز إليها بقوله (كهف سحيق).

ثم يتابع:

على هامتي جمع من الآهات..

تنزفها ربابة..

كانت لشيخ شرشت قدماه..

في طين الطريق..

لما يزل يستف من حمأ الشوارع..

كل أطراف البقايا..

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٥١.

ويعيد ألقانا

من المقامات العتيقة^(١)

لا يزال اللحن القديم يسيطر على أجواء النص، وهو لحن قديم لكنه لا يزال يتردد، فهل يعني هذا أن تلك الألحان لم تمت؟ أم يعني أنها تموت ولكنها تصر على ألا يحدث ذلك في الخفاء، ويبدو لي أن كلا الأمرين وارد في مثل هذه النوعية من النصوص، ومع ذلك فالدلالة السلبية لا تزال قائمة:

لم أزل أجتو أحملق في الجدار
كفاي تمتزجان بالطين الصقيع
أتصيد الألحان من من شيخي
أردد ما يقول:
ذهب الشباب
"ذهب الشباب فماله من عودة
... ودنا المشيب"^(٢)

ويواصل الشاعر حديثه عن تلك الألحان التي تموت معلنة وهي تصر على الظهور على شكل موجات من خلال النص، وهو ما يجعلنا أمام ناحية فنية يجيدها الحميدون كثيراً، وهي ذلك التوافق بين المضمون والتشكيل ونقصد بذلك أن الألحان من خلال النص تظهر ثم تختفي، وهو ما حاول رسمه في النص لينقل لنا إحساساً قريباً يتماثل مع إحساس الشاعر وهو يحاول اصطياًد تلك الألحان. ويتابع في مقطع آخر:

وأشْتَف الأسماع من صوت الربابة
فأعب أقداحاً ..
من البن المخثر في الدلال^(٣)

(١) الحميدون، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٥١، ٥٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٣.

ويواصل الشاعر الاستماع إلى ألقانه، لكنه يفاجئنا بأن تلك الألقان هي ألقان (مُقعدة):

عيناى تخترقان أغوار الكهوف

وأصيح سمعى..

وامتطى (بغلاً) من الأنغام ..

أقعده المسير^(١)

ما هي تلك الأنغام؟ إنها أنغام تراثية قديمة رمز إليها الشاعر بالمسحوب والربابة والمجرور والهجينى:

"يا ليل يا ليلاه"

لحن من "المجرور" أنغام من "المسحوب"

يحدوها "الهجينى" الرتيب^(٢)

لقد صادق النص على دلالة العنوان، فكانت تلك الألقان التي يتحدث عنها الشاعر متوافرة على امتداد النص، وقد دعم ذلك بمجموعة من الكلمات ذات الدلالة السلبية مثل: (كهف، الآهات، تنزف، شرشت، آهة، الحنوط، المهترى، أجثو، آه، فات، الصقيع، المشيب، السور، عطاش، لم ينزل مطر، الكسلى، دخان، أقعده، الرتيب). كما دعم الشاعر نصه بمجموعة من الكلمات التي تدل على (الألقان) أو هي على علاقة بها مثل: (النداء، يدق، ربابة، ألقانا، المقامات، الألقان، أردد، أشنّف، صوت الربابة، أصيح، سمعى، الأنغام، يا ليل، يا ليلاه، المجرور، أنغام المسحوب، الهجينى). ومن خلال ما سبق أرى أن النص كان وفياً لما وعد به العنوان، ولم يخرج النص عن تلك الدلالات، ومع ذلك لا استبعد أية دلالات أخرى لمتلقٍ مختلف.

❖ وفي عنوان آخر تأتي الوظيفة دلالية من خلال الدلالة السلبية للعنوان أولاً، ومن خلال مصادقة النص على العنوان وحمله لمضامين لا تخرج عنه، وهذا العنوان هو (وماتت الأشعار واقفة)، والملاحظ عليه أن كلمة (وماتت) هي الأكثر سلبية، مع التنبيه للمعنى

(١) الحميدى، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٤.

الآخر الذي يدل على الصمود الذي ترشحه كلمة (واقفة)، ومع ذلك تبقى الدلالة العامة
للعنوان هي الدلالة السلبية؛ ليس بسبب قوة الدلالة في كلمة (ماتت) فقط، وإنما بما
يقدمه النص الذي قيل في رثاء الشاعر الفلسطيني (معين بسيسو)^(١)
وندخل إلى النص عبر جملة (رحلت) التي تكرر كلمة (ماتت) الواردة في العنوان:

رحلت يا معين في الخفاء دون أن

يكون...

في خفائك العفن

حفرت بالسكين في الأشجار والحجر

أسطورة المسافر الذي قد كان زاده..

السفر^(٢)

ثم يتابع:

وماتت الأشعار في الوقوف

فجاءها الحفار بالمنشار

لكنه ...

قد عاد خالي الوفاض

لأن كل ميتٍ

ليس له مكان ..

إن لم يكن له أثر^(٣)

ويستمر النص في الحديث عن الشعر الذي يتماهى مع الشاعر ليصبح الشعر هو
الشاعر والعكس، وليصبحا علامة صمود ضد القمع والقهر:

جدار الزنازين أغنيته

أحرفاً

(١) انظر: الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٠٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٩، ٢١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١١.

- تسطر بيتاً..

وبيتاً على الباب...

بالعد... حول السحر^(١)

لقد تحدث النص عن الشاعر الصامد الذي يقاوم حتى الموت، وكأنه يموت واقفاً تماماً كما الأشجار، واستغل الشاعر التقارب بين كلمتي (الأشجار) و(الأشعار) ومرر صورته الشعرية الدالة على الصمود، ورغم ذلك كان النص وقبله العنوان محاطاً بالموت، وأتساءل هنا :

كيف يكون العنوان دلاليًا في وظيفته بينما هو لا يقول أننا نتحدث عن وفاة (معين بسيسو) تحديداً؟

الواقع أن تحديد المعنى بدقة لا يهمننا كثيراً هنا، ونحن نكتفي بدلالة العنوان عن الموت من جهة وعن الصمود من جهة ثانية وعن كون ذلك له علاقة بالشعر والكلمة، وهو ما نجده في النص سواء تحدث عن (معين) أو غيره.

إضافة إلى الدلالة المباشرة للمقاطع السابقة فإن النص احتوى على مجموعة جيدة من الكلمات ذات الدلالة السلبية مثل: (رحلت، الخفاء، شارد، ماتت، الحفار، خالي الوفاض، ميت، التهويل، التهويم، النفاق، عانيت، الزنازين، الهجير، لسعة).
❖ ونقرأ العنوان الأخير من العناوين ذات الوظيفة الدلالية عند (سعد الحميدين) وهو (ورقة مهملة من دباس إلى أبيه).

وما يجعل الدلالة سلبية في العنوان هي كلمة (مهملة) رغم الإيجابية التي تلوح وراء البنية والأبوة، إلا أنها غير كافية بنظري لكون كلمة (مهملة) أقوى وأقرب في توجيه الدلالة؛ وبقيت بعض التساؤلات التي أحاول مناقشتها باختصار مثل: من هو دباس ومن أبوه، وهل هذا يعني أننا لا نستطيع التكهن بمضمون النص؟

قد لا يعيننا كثيراً من (دباس) ومن (أبوه) هذا، فهاتان الكلمتان لاتقدمان إشارة إلى مضمون النص. لكن كلمة (مهملة) كافية بشكل مرضٍ لسوق الدلالة وجعلها

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢١١.

سلبية. وإلى هنا وكما أشرت عدة مرات لا يمكننا اعتبار العنوان بدلالته عنواناً ذا وظيفة دلالية ما لم نقف على النص، وهو ما وجدته يعضد العنوان ويجعل تلك الورقة المهملة هي ورقة (دباس) في الغربية والحنين. إذاً فلك الورقة المهملة هي ورقة / رسالة حقيقية من دباس إلى أبيه، وما يدعم وظيفة العنوان الدلالية كون العنوان نفسه يحمل كثيراً من التفصيل مثل نوع الورقة (مهملة)، والمرسل (دباس) والمرسل إليه (أبوه)، أما فحوى الرسالة فيكفينا إحياء العنوان بسلبيتها، ولو افترضنا أن العنوان كان (رسالة من دباس إلى أبيه) لما أمكن توجيه العنوان نحو الوظيفة الدلالية وذلك لعدم احتوائه على دلالة من أي نوع.

يبدأ النص بالشاعر وحيداً إلا من رفاقه النائمين:

ونامت عيون الرفاق سواي (أنا) تلوذ بهدي
مساحات عشق الأبد !! تبدد ذراتها في تجاويف
كهفي المملح بالطين.. المحلى بقار الترجي
والاصطبار..
وحبل المشدة نحو قارب الطريق ينيخ سناماً
تخر لمقدمه كاعبات الرواق الموشى^(١)
ويواصل وصف رحلته:
قطيعي تفرق .. حث خطاه .. (وأقص أثره)
ما بين شبر وشبر^(٢)
ويواصل إحساسه بالغربة:

تدور الطواحين، أما آن للسائح قرب الخيام
يرجع صوتاً من (السابقية)
إلى الغربية الأبدية..

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٤.

والغربة كهف لمن كان في الدرب يمضغ بحثاً عن
الربيع والسادرين ..^(١)

ويواصل الشاعر الذي استبطن (دباس) عبر رحلته، وحنينه إلى العودة:

أحن إليكم .. وبي منجل يفوص بخاصرتي
يدمي يدي .. ودربي يسير .. وقفت أهدق..
أصرخ قهراً^(٢)

ويتابع:

أبي .. ها أنا أجوب الصحارى مع الربيع .. غير
أن النداء، سيلتف بي لعلي أعود^(٣)

ويعود الشاعر / دباس لنصرة والده رغم موقفه من صراعات القبيلة التي لا تنتهي:

عائد كمانى أعود أنوء بحملي ..

يسجل دربي رسوم خطاي .. يعتقني حنين السرى نحو صرح القبيلة

- همو ذبحوا جوار حماك الكرامة..

وأنت الذي كنت علمتهم يذبحون الشهامة؟

أعود إليك .. إليهم .. فإن أكلوك كما يزعمون

أنت آكلهم قريباً فلن ألحف الطرف حتى تراني^(٤)

ويتابع مشيراً إلى الرسالة، وإلى عودته للانتقام لأبيه الذي أرسل إليه قصيدة يستجد به

من ضيم لحقه:

توالت شواظ على هام كل من الخشب المائلات

قصائد ممهورة بدماء الصحارى

أعود إليك..

(١) الحميدى، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٣٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٣٦.

تعود إليك..

فها قد أتيت..

وآلت إليك..

ولا شيء يبقى..

سوى أنني قد أتيت وحلمي تتوء به الأرض

على كاهلي وسيفي يزلزل في غمده

فقد حان له اليوم أن يعتقا^(١)

لقد عاد (دباس) للدفاع عن أبيه، ورغم إيجابية العودة في النهاية إلا أن النص تحدث عن بطله في رحلته ووحدته وجور القبيلة، وبالتالي كانت دلالات النص سلبية كما أوصى بها العنوان، وبقي تساؤل حول كلمة (مهملة) ولماذا كانت ورقة (مهملة) كما عبر عن ذلك العنوان؟

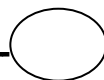
ما أذهب إليه أن الشاعر يعني بكون الورقة (مهملة) هو شعوره بعبثية القبيلة من جهة، ولكونها لن تلتفت إلى ورقته لاحتقارها لأبيه في غيابه من جهة أخرى، وقد تكون تلك الورقة (المهملة) رمزاً لإهمال قصص وعبر التراث الشفهي وما فيه من كنوز التجارب الحقيقية. وأشير هنا أن الاقتراب من هذه النصوص ربما يستلزم الاقتراب من الحادثة التي بنى عليها الشاعر نصه، وربما أعطت الأبيات (العامية) التي أرفقها الشاعر بالنص تارة وكهامش تارة أخرى^(٢)، ربما أعطت جوانب أخرى.

عموماً لقد كان النص متوافقاً مع العنوان، ودعمه بمجموعة كبيرة من الكلمات والجمل ذات الدلالة السلبية مثل: (تبدد، قار، يلود، تخر، عوادي، شظايا، يخبو، الذعر، عاديات، ليل، البعد، الواجفات، الغربية، غيوم، يهيم، يغوص بخاصرتي، يدمي يدي، أصرخ قهراً، يعلكني المدى، أنوء بحلمي، ذبحوا، يذبحون الشهامة، أكلوك، همومي، خان، أبكي، روعك، تخدع، تخور، يكيدون، تكيد، دماء الصحاري).

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٣٧، ٢٣٨.

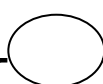
(٢) انظر: المصدر السابق، ص ٢٣٣، ٣٣٨.

وأشير إلى أن طبيعة نصوص الحميديين تبتعد عن المباشرة، وبالتالي كانت العناوين ذات الوظيفة الدلالية قليلة جداً في مجموعته.



المبحث الثالث

الوظيفة التأويلية



ثالثاً : الوظيفة التأويلية:

المقصود بالوظيفة التأويلية للعنوان، هو أن يكون عنوان النص الشعري لا يدل على محتواه، مما يضطر القارئ إلى التأويل للوصول إلى علاقة العنوان بمضمون النص. وبرأيي أن العنوان التأويلي يستمد تميّزه بين العناوين الأخرى المطروحة لاحتوائه على تفعيل أكثر لدور المتلقي لأن "النص بقدر ما يمضي في وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية"^(١).

ونحن نعني هنا أن تلك المساحات البيضاء التي يتركها النص للتأويل تتوزع بين العنوان والنص وما بينهما، وأن مساحة النص وحظه من اللغة يعطيانه أفضلية مطلقة على عنوانه باعتبار العنوان أعلى اقتصاد لغوي ممكن.

لقد كان النص الشعري ولا زال مجالاً خصباً للتأويل، فكلمة (السمراء) كعنوان لنص يمكننا حملها على تأويلات متعددة تعضدها لغة النص، فهي امرأة ووطن، والمعول على حجج يقيمها النص ذهاباً لترجيح تأويل على آخر دون مصادرة لأحدهما.

❖ وفي ديوان نموذجنا الأول (ضياء الدين رجب) نعثر على مجموعة من العناوين ذات الوظيفة التأويلية:

منها: (سحر الكراسي، رشح العناقيد، اللؤلؤة الحمراء، تلك الخيام، برعمة الزهراء، عرفات، دودة القز، الفتنة الراقصة، قلب الحب، الفلة البيضاء، إلى الحبيب الأعظم، دار الهدى، منزل الوحي، غياب، موكب الجمال).

وتتوزع العناوين السابقة بين المناسبات والأماكن والرتاء، ويغلب عليها ما نسميه بالوجدانيات، وتمثّل العناوين ذات الوظيفة التأويلية نسبة قليلة من العناوين لدى (ضياء الدين رجب)، إذ تبلغ ما يقارب سبعة عشر عنواناً لا غير، وربما يعود ذلك إلى اعتماد تجربة (ضياء الدين رجب) الشعرية على المباشرة التي وسمت القصيدة العمودية أحياناً.

(١) أميرتو، إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١، ص ٦٣.

❖ (اللؤلؤة الحمراء)، عنوان يجعل البحث في القصيدة عن لؤلؤة حمراء مجردة أمر مبرر، لكنه لن يكون مجدياً حين نكون بإزاء نص إبداعي، إذ لا بد من تأويل في العنوان والبحث عن دلالات أخرى إلى جانب المعنى الحرفي الأولي للعنوان:

دنوت صوب الحيا الغاي في على حذر

وفي الحياء صراع الفارس الفتك

فمسنى الهول إذ أبصرت لؤلؤة

حمراء ترقص رقص الصيد في الشبك

وقلت يا أنت هل في العيد سائحة

تجري بدمع على الخدين مشتبك

قالت نضحت حشاشاتي وما سمحت

عيني بغير دم كالدمع منسك^(١)

ندرك أن عنوان (اللؤلؤة الحمراء) لن نجده في النص إلا من خلال تأويل العنوان إلى (امرأة) شبهها الشاعر باللؤلؤة الحمراء، ويمكن أن يعضد النص تأويل آخر وهو أن اللؤلؤة يمكنها أن تكون موطناً كالشام:

والحب في الشام في أفياء غوطته كالحب في اللابة الجرداء من فذك

سر البقاء له زاد مـؤججة سماؤها أبداً معقودة الحبك

ناديتها والمعاني البيض غاضبة زيدي بكاءك هذا الدمع لي ولك^(٢)

وإذا سرنا في التأويل الأخير أمكن أن نجعل الدمع الذي يجري هو النهر، غير أن المهم هنا هو تأويل العنوان للوصول إلى معاني النص، وأشير إلى أن تأويل العنوان قبل قراءة النص أمر غير مجدٍ لأنه يعني الدخول إلى النص بفكرة جاهزة قد لا يستجيب لها.

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٢٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٦٠.

❖ من العناوين ذات الوظيفة التأويلية (أفول الأقمار عام ٧٣)، ومن خلال قراءة النص لا نجد أفولاً ولا أقماراً حقيقية، وإنما نجد الشاعر يتحدث عن ابنه (حمزة) الذي توفي عام ١٣٩٠هـ:

بُنِيَّ وما أحلاه جرساً منغمماً يرتله قلبي ويشـدو به فمي
ذكرتك والدنيا تموج بناسها حيارى سكارى بين صحو ونوم
ذكرتك في جنح الظلام وفي السرى وفي خلجات الحس تتبض في دمي^(١)

ويتابع:

ألا أنها يا حمز نفحة والـدِ ونجوى هزيع مطبق الصمت ملهم
تلملم فيك الحس والعقل والمنى فناشدت ربي في الرجاء الململم
ألا إنها نجوى الهوى في رجائه ومالي إلا عبرتي وتـدّمي
فيا رب هبه للمعالي تريدها وللخير تحمي من به اليوم يحتمي
وصنه وزهرات حواليه أربعاً وما زلن في الأكماء أشداء برعم^(٢)

وكما أتى على ذكر بناته في المقطع السابق، يذكر زوجته ويرى أن أبناءه بدور أحيطت بأنجم:

سليلة أمجاد نمتها فأعرقت كريمة إنجاب وفلذة أكرم
عمومة أحساب خؤولة محتد فأنتم بدور قد أحيطت بأنجم^(٣)

إذاً لقد كانت الأقمار التي أفلتت تتمثل في فقد ولده (حمزة) الذي كان يزين هذه الكوكبة من الأبناء، وموته يعني أفولاً وانطفاءً لهذه الكوكبة / الأقمار، كما أننا نجعل من العنوان إضافة إلى رمزيتها على فقد ولد، رمزاً على غياب الفرح وحضور الحزن.

ومن هنا لم يكن العنوان يدل على المضمون دون تأويل، وهو ما يجعل الوظيفة التأويلية. وأشار إلى أن العناوين ذات الوظيفة التأويلية هي عناوين ذات طابع رمزي.

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٤٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢٠، ٤٢١.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٢١.

❖ وكذلك تبدو وظيفة عنوان (دار الهدى) وظيفية تأويلية باعتبارها رمزاً يشير إلى مدينة ما، وهو ما يكشف عنه النص مما يجعلنا بحاجة إلى العودة إلى العنوان بغية تأويله:

لي في رباك الخض ———— رأ حلام وميثاق وعهد
ذكرى تقرّبها السنو ———— ن فيستوي قـرب وبعـد
الذكريات مثارها في النـد ———— فس آمال ووجد
شوق تهدده المـنى ———— ويثيره برق ورعد
وهوى إذا هتفت به ———— ورق الحمى لهباً ووقـد
يا مهد أحلامي وأحـ ———— لامي لديك منى وسعد
ومجال آمال الشبا ———— ب ومالها في القلب حد^(١)

ونتساءل: ما هي دار الهدى؟ أي مدينة يعني الشاعر؟ وهل هناك مدينة تحمل هذا الاسم فعلياً؟

للإجابة عن الجزئية الأولى لا بد من مطالعة النص، بالرغم من دلالة الاسم الدينية، إلا أن تلك المدينة يمكن أن تكون مكة المكرمة، أو المدينة المنورة، كما يمكن أن تكون (دار الهدى) هي وطن الشاعر على امتداد جغرافيته، ولا يوجد مدينة تحمل هذا الاسم فيدل عليها دون لبس، وهو ما يجعلنا نحتكم إلى النص:

للمسلمين الأكرميين هوى ———— بروضك يستجد
طـه ذخيرته ومب ———— عثه وورد الحب ورد
مجد^(٢) أرادته المشي ———— نة دونه في الخلد مجد^(٢)

بدلالة (روضك) و(طه) تحدد (دار الهدى) فهي المدينة المنورة، فالشاعر يتحدث عنها، وبالعودة إلى العنوان نجد أننا نقوم بتأويله ليصبح تعبيراً رمزياً لـ (المدينة المنورة) مع استفادة الشاعر من المدلول الديني في العنوان.

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥٨.

❖ ويتشابه هذا العنوان مع عنوان آخر له الوظيفة نفسها، وهو عنوان (منزل الوحي)، ويتكرر السؤال نفسه: ما هو منزل الوحي؟ وهل هناك منزل يحمل هذه التسمية الحرفية؟

في الواقع لا يوجد منزل يحمل هذا الاسم، وبالتالي لا يمكننا معرفة ما يعنيه الشاعر إلا بعد مطالعة النص، كما أن النص لا يقدم تفسيراً منفرداً دون العودة للعنوان وتأويله، وأشير هنا إلى إن العنوان في وظيفته التأويلية ليس هو المقصود بالتأويل وحده، وبمعنى آخر إن التأويل ليس من نصيب العنوان فقط، فقد نحتاج أحيانا إلى تأويل النص كما سنرى في بعض عناوين (غازي القصيبي) لاحقاً.

عندما نطالع نص (منزل الوحي) نجده يتحدث عن المدينة المنورة أيضاً:

جارك الغيث أماناً وسلاماً ورضاً سمحاً ويمناً وابتساماً
يا دياراً حَلَمَ الغيث بها يتحرّرها سحابةً وغمماً
فإذا ما انطلقت أضواؤه ذاب حياً في مغانيتها وهاماً^(١)

إلى أن يصل الشاعر بعد وصف وإطراء المدينة إلى شواهد الجغرافية والتاريخية التي تميزها عن غيرها وتجعلها محددة بدقة:

لمصلاك إلى محرابه لربى سلع الذي يشفي السقاماً
لقباء لمفاني أحـ سفحه الممتد أمجاداً عظاماً
للعقيق الحلو من عقيانه رقرق الفرحة شهداً ومداماً^(٢)

فقباء، وطلع، وأحد، والعقيق، علامات بارزة في المدينة المنورة، إضافة إلى ذكره الرسول صلى الله عليه وسلم:

يا أبا الزهراء يا خير الورى نفحةً توقظ في الكون النياماً
يا أبا الزهراء لن أسطيعها زفرة فحت لهيباً وضراماً
قصرت أنفاس من ترضاهمو من كرام وسعوامثلي اللئاماً^(٣)

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٦١.

إذاً يتحدث النص عن المدينة، والعنوان هو (منزل الوحي) مما يجعلنا بحاجة إلى تأويل العنوان، وأشير هنا إلى أن القول بأن الشاعر كان يمكنه أن يتخذ عنوان (المدينة المنورة)، يجعل الوظيفة تتغير، ويفقد القارئ بسبب ذلك الجمالية التي يجدها في هذا التأويل رغم بساطته، كما أن صعوبة التأويل تعود بمتعة أكبر تكمن في الاكتشاف والشعور بالمشاركة في صناعة النص، إضافة إلى أن الشاعر استفاد من العنوان وهو على هذا النحو من الطاقة اللغوية الكامنة في (منزل الوحي)، باعتبارها نابعة من أجواء دينية تتصل بالوحي، والعلاقة مع السماء من جهة، وبالبعد الاجتماعي الحميمي الدال على البساطة والتقارب لكلمة (منزل) من جهة أخرى.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة التأويلية (تلك الخيام)، الذي يحتاج القارئ معه إلى تأويل الخيام، فبقاء الخيام على معناها المجرد لا يغني النص، ولا يقدم الأبعاد الدلالية التي أرادها الشاعر:

في كل ما ازدهرت به الغبراء زهت الحضارة يبسها والماء
وتألفت فيه الحياة يؤزها أزا هديرٌ .. كله أضواء
ومرابع جدد كأن أديمها سحبت عليه رفارف خضراء^(١)

من المقطع السابق يتبين أن حديث الشاعر هنا حديث عن الحياة المعاصرة بما فيها من مدنية وتطور، ثم ينتقل إلى الحديث عن حياة البادية وبساطتها، وعن الماضي الذي ارتبط بسكن الخيام التي ألفها العربي وألفته:

رعياً لأيام الخيام وعهدا

الحاء رعرع حسنها والباء

فلكم شدا وادي العقيق بمعبد

وعلى المشارف "عزة" الخنساء^(٢)

ومن هنا فإن ربط (الخنساء وعكاظ والنابعة) بتلك الخيام هو ربط من خلال التأويل

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٣٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢٨، ٣٢٩.

باعتبار العنوان ذا وظيفة تأويلية لا يمكن قراءة النص إلا من خلال النظر لوجهه الأخرى، ونجد مشروعية ذلك التأويل إن احتجنا إليه في قوله:

من لي بأيام الخيام فإنها أمل لقد طارت به العنقاء^(١)

وبالتالي فإن (تلك الخيام) رمز للماضي، وهو ما سمح للشاعر باستتطاق الأمكنة، واستبطان الماضي في سبيل إيصال معان محددة أراد أن يحملها النص.

(١) ديوان: ضياء الدين رجب ، ص ٣٢٩.



غازي القصيبي:

تأتي معظم العناوين ذات الوظيفة التأويلية في دواوينه الأخيرة، مع قلة تواجهها في دواوينه الأولى من المجموعة الكاملة كديوان (أشعار من جزائر اللؤلؤ) و(قطرات من ظما)، وتبلغ في مجملها (٥٤) عنواناً، جاء الأغلب منها في (الوجدانيات)، ثم (المكان) أربعة عناوين، و(المناسبات) من نصيب عنوانين فقط، وسأذكر بعض العناوين ذات الوظيفة التأويلية ثم أقوم بمقاربة بعضها مع نصوصها:

(قافلة الضائعين، غريق، ختام المشهد، قطرات من ظما، يا ذهب، أضواء المنار، معركة بلا راية، اضحكي، الإخطبوط، الزلزال، أنت الرياض، فارس القدس، الإفلاس، اللون عن الأوراد، الصقر والمستحيل، ضرب من العشق، المومياء، أمة الدهر، حكاية مهر الرياح، الورد، الدعوة، أمير الفل، يا أخت مكة، جمرة العطر، المشروع، الومضة، بنت الرياض، هل أنت صائمة، جزيرة اللؤلؤ، بنت الربيع، أم النخيل، الإرهابي الصغير).

❖ نحتاج إلى التأويل في مجموعة من العناوين لدى (غازي القصيبي) مثل عنوانه (جزيرة اللؤلؤ)، فلا يوجد ما يمكن تسميته بهذا الاسم بشكل متعين وحقوقي بحيث يمضي إليه القارئ تلقائياً دون جهود تأويلية قلّت أو كثرت، وبالتالي فإن جزيرة اللؤلؤ هنا هي إشارة إلى حيث عاش الشاعر صباح في البحرين، ووصفها بجزيرة اللؤلؤ هو نوع من الذهاب بها نحو الحلم على الطريقة الرومانسية:

أرضي هناك مع الشواطئ ..

والمزارع والسهول..

في موطن الأصداف ..والشمس

المضيئة .. والنخيل

أمي هناك ... أبي .. رفاقي

نشوة العيش الظليل^(١)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١٣.

وقوله:

الضوء لاح .. فديت ضوءك
في السواحل يا منامة
فوق الخليج أراك زاهية
الملامح كابتسامة^(١)

والذهاب إلى أن (جزيرة اللؤلؤ) هي البحرين يدعمه المقطع الأخير، حيث يصرح بها دون أن يقول بشكل مباشر أن جزيرة اللؤلؤ هي البحرين، ونتوصل إلى ذلك من خلال الربط الذي لا يبدو شاقاً هنا.

❖ أما عنوان (غريق)، ونحن أمام شاعر رومانسي، فإن الذهاب نحو الغرق الحقيقي أمر فيه نظر؛ لأن الغرق هنا يأخذ اتجاهاً آخر إذ يصبح غرقاً في الهوى:

أنا ألقيت يا رياح شراعي
فخذيه واغرقني البحارا
أنت يا فتنة الزمان.. ويا فجر
الأمانى .. ويا سراب الحيارى^(٢)

إلى قوله:

فأهنأى إنه شهيد جديد
من ضحايا الهوى .. يموت انتحاراً^(٣)

إذا فالتأويل يذهب إلى أن الغريق غريق هوى، وأن البحر هو بحر الهوى، مع بقاء المعنى الأساس قائماً ومشروعاً، ولكننا أمام شعر رومانسي لا يقدم المعنى الأول رغم أن النص يتحدث عن الأمواج والشرع والرياح، وإنما هذه الأشياء مسقطه على الحب الذي يتحدث عنه الشاعر، حيث رسم صورة البحر الحقيقية وأهواله، من رياح هوجاء، وأمواج تائرة، ونجوم تبخل بالضوء ليحل الظلام، يقابلها شرع ضئيل، وطفل يصارع القدر،

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١٤، ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٦.

وهو موضوع طرده الشعراء حين جعلوا (الهوى) شبيهاً بالبحر المتلاطم الأمواج، وما يجده العاشق معادلاً لما يجده راكبو البحر الهائج.

❖ و(قطرات من ظمأ) هو عنوان ذو وظيفة تأويلية يحيل إلى الحرمان والفقد، فالنص يتحدث عن تلك الظروف التي يعيشها الشاعر لحظة ولادة النص، فرغم أنه أمام كأس ممتلئ إلا أنه يرى قطرات الظمأ تتراقص في أطرافه، ولا يوجد على الحقيقة ما يمكن أن نسميه قطرات من ظمأ، ولكنه تعبير شعري يتجه تأويله إلى الحرمان والفقد والشعور بالوحدة:

نشوتي! ما أوحش الليل وقد
غربت عيناك عن ليلى الطويل
ذهل البدر .. وعادت نظرتي
منه تستجد بالنجم الضئيل^(١)

إلى قوله:

وبكأسي قطرات رقصت
في الزوايا .. قطرات من ظمأ
يا شجون الكرم ! دنياك دمي
فاسكنيه أفقا محتدماً
أي سكر يرتجى من جرعة
عُصرت دمعاً وسالت ألماناً؟^(٢)

❖ أما عنوان (أضواء المنار) فلا الأضواء حقيقية، ولا حتى المنار، وإنما هو عنوان ذو وظيفة تأويلية، وبعدها رمز يشير إلى أحلام العودة والأمان والاهتداء إلى الشاطئ، وسواء كان الحديث عن المكان والمنار على سبيل الحقيقة، أو كان الحديث عن امرأة كما يشير إليه النص في نهايته، فإنه وفي الحالتين يحتاج إلى التأويل الذي يعطي الصورة

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٢، ١٥٣.

بعدها الأعمق والأجمل والأكثر شعرية ، بينما يبقى العنوان المجرد الذي يشير إلى المنار على حقيقته يسلبه الكثير من المحتوى وإن كان مشروعاً :

فتنتي ألمح في عينيك
أغـواري السحيقة
وخيالاتي ..وأفكاري
وأسراري العميقة^(١)

إلى قوله :

وبعينيـك أرى أن
حياتي بانتظاري
زورقاً ينهل من عينيك
أضواء المنـار^(٢)

ومن هنا فإن قارئ النص لا يمكنه أن يقول إنه يتحدث عن أضواء المنار بشكلها المجرد ، سواء ذهب التأويل إلى أن المقصود هو أرض أو أنثى ، ولو كان النص يفعل ذلك لما كان العنوان هنا ذا وظيفة تأويلية.

❖ ويكاد يكون عنوان (الزلزال) الأشد وضوحاً في وظيفته التأويلية. فنحن نقرأ النص فلا نجد زلزالاً حقيقياً ، بل نجد امرأة حركت سكون الشاعر وزلزلت كيانه ، فهي تحمل ذلك التغيير الذي يأتي كالزلزال محركاً للساكن ومغيراً معالم الأشياء :

بحيرة كنتُ لم تتبض .. ولا ارتعشت
حتى طلعتِ عليها مثل إعصار
حرّكت أعماقها السوداء فانتفضت
تمور كالمرجل الطافي على النار

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ١٦٩ ..

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٣ .

وسرت ربح جنون في شواطئها

فاستيقظت طفلة في كف جبار

من أين أقبلت؟ يا من حرّكت قلقي

فثار يا من تمشّت بي كتيار^(١)

ويستمر الشاعر في مساءلة المرأة التي عصفت به:

من كوكب لا يكاد البرق يبلغه؟

من مرفأ ما غزاه شوق بحار؟

من أين جئت بهذي العين؟ ما انفتحت

إلا وطالعتُ فيها ليل أقداري^(٢)

ويطالبها أن تعيد إليه سكونه وسكينته التي أصبحت تذكراً، وأن تكبّل هذا

المارد الذي صحا في داخله، ويشكو لها عذابه الذي لم يعد يطيقه:

ردي على الروح شيئاً من سكينتها

فإنها أصبحت تذكراً تذكراً

وكبلي مارداً أيقظته شرساً

أدمى الضلوع بأنياب وأظفار

وارجعيني إلى صمتي إلى مللي

إلى الهدوء الذي اشتاقته أغواري

يا رحلة غزت البركان..معدرةً

فقد تشكى عذاب الرحلة الساري^(٣)

لم يكن هنا زلزال على امتداد النص، فلماذا كان العنوان (الزلزال)؟

إن ذلك من قبيل العنوان المخادع أو المراوغ ومفاجأة القارئ، فلو أن قارئاً قرأ النص

على أنه (زلزال) حقيقي فإنه سيخرج دون أن يعثر على طريدته، وعليه أن يعود إلى

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٤٣، ٥٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٤٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٤٥.

العنوان ، إذ إن قراءته وفق الخط الذي رسمه الشاعر، وربطه بمضامين النص يجعل له تأويلاً أصح من غيره وأقرب؛ إضافة إلى ما أشرنا إليه من أن الرومانسيين كغيرهم من الشعراء يحاولون كثيراً مراوغة القارئ، واستنهاض همته في القراءة، وهو ما يجعل النص مفتوحاً على أفق أبعد من التجريد الذي يبتعد عنه الشعر في الغالب.

بعودة بسيطة للنص نجد أن الشاعر ترك مفاتيح لها علاقة بدلالة العنوان (الزلزال) مثل: (ارتعشت وهي معادلة لاهتزاز الأرض بفعل الزلزال، إعصار، الأعماق السوداء، وانتفضت، المرجل الطاي في على النار، الريح، جبار، حركت، ثار، تيار، صاخبة، أخطار، مارد، شرس، أنياب، أظفار، البركان، عذاب).

وأتساءل : ما هي تلك الرابطة التي تجمع كل تلك المفردات في سياق واحد؟

الأقرب الذي أراه يجمع بينها هو الحركة والاضطراب، وهو ما يدل عليه (الزلزال) أيضاً، حتى أن الجانب الصوتي من كلمة (زلزال) يدل على الحركة والعودة إلى المكان نفسه بما يشبه الخلخلة.

❖ وأقف عند نص آخر قبل أن أقف على العنوان، وذلك لأنه يحتاج إلى التأويل للوصول

إلى العنوان، وهو من النصوص القليلة التي لا تستطيع تخمين العنوان فيه بسهولة وبدقة:

نبكي إذا شئت نشدو حين تأمرنا ففبك وحدك كان الهمّ والطرب

مرنا يلبك في أعماقنا نهمّ وتستجب أضلع يلهو بها السغب

دس فوق كل معاني الخير في زمن الصدق فيه سراب والوفا كذب^(١)

نحتاج هنا إلى التأويل حتماً، فما هو هذا الشيء الذي يأمرنا فنطيع، وهو سبب كل

فرح وسبب كل حزن؟ ما هو هذا الذي تحترق له أعماقنا؟ نعود لقراءة العنوان (يا

ذهب)، لقد كان (الذهب) هو ما يتحدث عنه الشاعر وما يتحدث إليه، باعتباره رمزاً

للمال، والشاعر يتوسل بحديثه عنه الحديث عن العصر المادي، وعن غلبة المطامع على

قيم الخير، فالحديث ليس عن الذهب تحديداً وإنما عن الطامحين والطامعين، وعن

غياب قيم الخير والصدق.

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤٤٤.

لقد كان عنوان (يا ذهب) عنواناً ذا وظيفة تأويلية لأننا بحاجة إلى تأويل النص
والعنوان معاً للوصول إلى ما يريد الشاعر الحديث عنه، والحديث في النص ليس حديثاً
عن الذهب كقيمة مادية متعارف عليها بل حديث عن الإنسان وحالاته مع المال الذي رمز
له الشاعر بالذهب.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة التأويلية عنوان (اضحكي) حيث جملة من الأوامر:

اضحكي تضحك الدنى

واهزجي .. تهزج المنى

وامرحي.. تزهرو الدرو ..

ب وروداً وسوسناً

واخطري..يخطر النسيم ..

طروباً مدننا

...

وابعثي الحب في الوجو..

.. د نشيداً ملحننا

وتعالى ! فإني

لم أزل واقفاً هنا^(١)

ورغم ربط الشاعر النص بالعنوان بشكل قويّ، ومن خلال كلمات مثل: (اهزجي،
امرحي، اظهري، ابسمي، ابعثي الحب)، ناهيك عن مدلولات السوسن والورود والطيور
والروض والندنة، فهذه الكلمات الأخيرة ليست سوى صدى متوقع جداً للجو
الرومانسي الذي يرسمه العنوان منذ البدء ويتكامل مع النص بشكل مترابط، فالهزج
والمرح والبسمات وبعث الحب ليست إلا ضحكات العشاق، والعطر والسنا والورود ليست
إلا ضحكات الطبيعة كما هو حال النسيم والروض، وكما هي ضحكات الطيور

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤١٤، ٤١٥.

التي عبر عنها الشاعر بالندنة. والنص لا يزال بعيداً عن الكشف عن الوظيفة التأويلية، ولكن سأقف عند البيت الأخير لأنه سيغير كثيراً من نظرتنا لدلالات النص:

وتعالي فأنني

لم أزل واقفاً هنا^(١)

باستتطاق البيت الأخير يدور التساؤل حول علاقة هذا البيت بجملته الأوامر السابقة، فلماذا يقف الشاعر بانتظارها؟ ولماذا يأمرها بممارسة الحياة على هذا النحو؟ الملاحظ أن النص ومنذ البيت الأول لا يضيف معنى جديداً، فكل الأبيات هي أوامر طلبية من الشاعر لفتاته، وحث لها على الضحك والمرح ونشر الحب، ويأتي البيت الأخير ليعطي دلالة النص الحقيقية، ولا أقول هنا أن ما سبقه لم يشارك دلاليًا، بل كان تمهيداً للبيت الأخير الذي يقف فيه الشاعر منتظراً محبوبته بعد أن تفعل كل ما قال، وهو يقدم نفسه في البيت الأخير باعتباره حارساً لها بدلالة كلمة (واقف). كما أنها تعني الانتظار والاكتفاء بالمراقبة والفرح بها، كما أنها دلالة إخلاص الشاعر لها، وكأنه يقول افرحي كما شئت وسأقف هنا في انتظارك، وهو بالتالي لا يجعلنا بحاجة إلى تأويل النص، والنظر إلى العنوان (اضحكي) باعتباره لا يعني طلب الضحك المجرد، وإنما ممارسة الفرح بكل أشكاله كما يراه الشاعر، باعتبار الغرض من كل ذلك هو موقف الشاعر الذي سيقف في انتظارها حتى لو تأخرت إذ لن يغادر مكانه حتى تأتي إليه، فالنص رغم تقديمه لصورة ما تفعله ضحكات الفتاة ورقصات الأشياء إلا أن البيت الأخير يقدم لنا أن النص لم يكن يتحدث ألا عن الشاعر الذي تنتهي إليه الأشياء.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة التأويلية عنوان (الإخطبوط)، حيث يتحدث النص عن (إخطبوط) غير حقيقي، أو هو إخطبوط آخر نصل إليه من خلال التأويل، إذ من العبث القول إن النص يتحدث عن إخطبوط حقيقي:

يد لفت على عنقي

وثانية على ساقي

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤١٥.

وثالثة

ورابعة

أحس الأذرع السوداء..

تشرب من شراييني

تمص الروح من جسدي

فأين يدي؟

وأين أضعت سكينني

وكانت لي على الساحلِ

آلاف من الأيدي

وآلاف السكاكين^(١)

ويتابع:

أحس الأذرع السوداء تخنقني

وأبصر عينه الشوهاء ترمقني^(٢)

ويقول:

نمت من جبهتي سكين

نمت من أضلعي سكين

وأورقت الجراح دماً

وأنبت كل شبر من دم يده

وماتت عينه الشوهاء

تلعنني^(٣)

إن القول إنه إخطبوط حقيقي هو تناول سطحي للدلالة، ويمكن هنا تأويل (الإخطبوط) بالعدو أياً كان هذا العدو الذي يحيط بالإنسان، وهو بالتالي يتعدد

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤٩٠، ٤٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٩٢، ٤٩٣.

بتعدد المتلقين. فالإخطبوط في العنوان هو على سبيل الرمز، وتعدد أزرعه دلالة على الإحاطة والقدرة على إلحاق الأذى بمن يقف بمواجهته. ورغم أن (الإخطبوط) قد يستخدم باعتباره تعبيراً عن القدرة الإيجابية، إلا أن النص يذهب به نحو الدلالة السلبية من خلال مجموعة من الكلمات والتعبيرات مثل: (يد لفت على عنقي، وثانية على ساقي، الأذرع السوداء تشرب من شراييني، تمص الروح، بدون يدي، تخنقني، عينه الشوهاء، شراهة، يتعبني، الصراع، يسحبني، أسنان، يمضغني، دم، تلغني).

ومن هنا أصبحنا بحاجة إلى تأويل العنوان نحو عدوٍ ما للاستفادة من طاقات النص، وإعطائه القيمة التي يريدها الشاعر على اعتبار دلالات الصراع بين الخير والشر، وقيمة الصمود، وعدم اليأس من النصر مهما بلغت قوة الخصم وقدرته.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة التأويلية عنوان (يا أخت مكة)، ويتحدث النص عن (المدينة المنورة)، مما يجعلنا بحاجة إلى تأويل العنوان باعتباره رمزاً للمدينة المنورة:

تلك الثيات .. فاذا مطلع القمر

واخشع مع الألق الطاي في مع الذكر

في يوم مولده .. أو يوم بعثته

أو يوم هجرته .. ما شئت من عبر^(١)

ويقول:

بطيبة الطيب .. أرسى الحق دولته

فالكون في موعد .. ثم مع القدر

تلا الرسول كتاب الله .. فالتفتت

دنيا بأكملها .. تصغي إلى السور^(٢)

ويقول أيضاً:

(١) القصيبي، غازي، يا فدى ناظريك، ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٦.

يا أخت مكة ما زال الفؤاد هوىً
يسري من الروضة الفيحاء للحجر
ويا أبا القاسم المختار .. يملؤني
حبّ يجلّ عن التصوير .. والصور^(١)
ويتحدث الشاعر عن حبه لله ورسوله، وتمسكه بالتوحيد، وبرأته من الشرك:
أعوذ بالله من شرك يدبّ كما
تمشي النمل .. خفيّ ظاهرٍ خطر
وأستريح إلى التوحيد يفمرني
سناه في القلب .. والأعمال .. والفكر^(٢)

الحديث في النص عن مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وبيان لتمسك الشاعر
بدينه، وقد توسل الشاعر لذلك بالحديث عن المدينة المنورة ورمز إليها في العنوان بـ (أخت
مكة)، وهو ما يجعل العنوان بحاجة إلى التأويل، إذ لا تدل (أخت مكة) على المدينة
المنورة دون تأويل.

❖ ومن العناوين ذات الوظيفة التأويلية عنوان (عودة رمضان)، وهو بصيغته المجردة
يشير إلى عودة الشهر الكريم، ولكن النص ليس كذلك وهو ما يجعل العنوان بحاجة
إلى التأويل:

القدس بكاء
روح تبض فيها الأشجان
عين تتمزق .. والمسجد
يتلمل في أسر الكفار
القدس رجاء
يطوي ليل الإرهاب إلى

(١) القصيبي، غازي، يا فدى ناظريك، ص ٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٨.

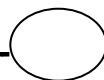
ليل الإسراء
يتحسس رايات محمد
وكتائبه عبر الصحراء
القدس دعاء
القدس يرتل في محنته آي القرآن
يتشبث بالحلم الغضبان
فغداً ينفذ صبر البركان
ويعود العاشر من رمضان
ويثور نفير
ويضج المسجد بالتكبير
وتضيء منارته البيضاء^(١)

لم يكن الحديث في النص السابق حديثاً عن رمضان الشهر بروحانيته ومعانيه التي قد يذهب لها ذهن القارئ ابتداءً، وإنما كان الحديث عن القدس، فما علاقة عودة رمضان بها؟

عودة رمضان هي عودة (العاشر من رمضان)، وهي الحرب التي خاضها العرب ضد اليهود، والشاعر بالتالي يتمنى العودة إلى نصر آخر، وإلى ثورة أخرى لتحرير القدس كما تم تحرير سيناء، وهو من خلال النص يدرك أن لا عودة للقدس دون أن تثور الشعوب لاسترداد أرضها المغتصبة. إضافة إلى أن عودة رمضان هي عودة لمعركة العاشر من رمضان، فهي ربطت من الشاعر لأهمية الدافع الديني الذي يغذي عزيمة النصر. كما أنني ألمس بعداً تاريخياً يتصل بالجانب الروحي وهو ارتباط أعظم انتصارات المسلمين بشهر رمضان المبارك، كما أن الشاعر يستغل روحانية الشهر ومعركة (العاشر من رمضان) للتذكير بالأهمية الدينية للقدس.

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٤٧، ٥٤٨.

ومن هنا كانت وظيفة العنوان تأويلية حيث لا يتحدث النص عن عودة رمضان بالشكل المتبادر للذهن، وإنما يتحدث عن القدس ويذكر بها ويربطها بمعركة (العاشر من رمضان).



سعد الحميديين:

تبلغ العناوين ذات الوظيفة التأويلية عند (سعد الحميديين) ما يقارب أربعة وعشرين عنواناً، كان نصيب الوجدانيات ثلاثة وعشرين عنواناً يقابلها عنوانان يتعلقان بالمكان. وتأتي العناوين ذات الوظيفة التأويلية في المرتبة الثانية من حيث العدد، كما يأتي الحميديين الأكثر في عدد العناوين ذات الوظيفة التأويلية بين النماذج الثلاثة، وذلك بالنسبة للعدد الكلي للعناوين؛ وربما يعود ذلك إلى طبيعة شعره المعتمدة على الرمزية، وهو ما يعني أن تلك التجارب التي تميل إلى الرمزية عادة ما تكون أقرب إلى الرغبة في شحذ ذهن القارئ ودفعه إلى التأويل، سواء على صعيد النص نفسه أو على مستوى العنوان.

وأذكر هنا بعض العناوين ذات الوظيفة التأويلية قبل القيام بدراسة بعضها: (ارتجاجات على سطح الزمن الراكد، إطار بلا صورة، تذكرة سفر ملغية، رسوم على الحائط، رحلة العيون المرمدة، محاجر التراب، خيمة أنت، تشكيل مطلق، رحلة خارج المكان، رحلة عند نقطة العودة، إيقاعات متورمة، الجحور، منابت السرى، وتنتحر النقوش أحياناً، أيورق الندم؟، ابتعد عنها ودعني، مغني الكوخ، وإذا الريح انكفت، للحروف رماد، راء، وللرماد نهاراته، المدينة المترهلة، في حلق المعرّة).

❖ من العناوين ذات الوظيفة التأويلية عنوان (المدينة المترهلة)، فالترهل ارتبط بازدياد وزن الجسد، وإطلاق وصف (الترهل) على المدينة له جانبه الرمزي الذي قد يعني التوسع العشوائي في البنيان، وقد يعني البعد الاجتماعي المرتبط بالإنسان وما يعتري حياته من سلبيات. والعنوان وإن كانت الدلالة السلبية فيه واضحة إلا أن الوصول إلى معناه لا يتم بشكل مباشر وإلا لاعتبرناه عنواناً ذا وظيفة دلالية، ولكن الوصول إلى ذلك المعنى لا يتم إلا عبر تأويله وربطه بدلالات النص:

وتخطرت عرجاء، تكبو في دروب العصرتلث،

تنثر السعالات في رحم الطريق

لا شيء يحدوها إلى التيار إلا "طاقم" الأسنان



تمضغ بين فكّيها اللعاب

وشواهد "المكياج" تبيض فوق خديها

تبيض وتفقس بالتجاعيد العميقة..

في متاهات العيون

وتطوّح النظرات في كهف من القصدير

تبصق خلف أكوام الرماد^(١)

وتقدم المقاطع السابقة صورة (المدينة) العجوز التي تحاول السير مع العصر، ولكنه سير أعرج غير متوازن، فهي تعاني من أمراض الشيخوخة والعجز والتخلف، رغم بعض مظاهر التقدم الشكلي الذي رمز له الشاعر بـ (الكهف من القصدير) في إشارة إلى البيوت الحديثة:

آبؤها كروا .. وكروا ثم فروا نحو غابات النيون^(٢)

وحين نقرأ هذا المقطع تزداد قناعتنا بالتأويل:

سمّارها في كل ليلٍ يزحفون إلى المقاهي..

يحضنون النرد والنجيلة الملقى..

بأعشاش الضياع

أحداقهم صوب المشاة..

"تجري على شبه المكان"

وتعود تلمح أرجل الماشين..

نحو الحقل...

تبدأ رحلة اليوم الأخير^(٣)

فالمدينة هي المجتمع الذي جعلها مدينة، وهم كما في المقطع السابق يعيشون حالة الضياع:

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٣١.

تمضي حبال الوقت .. تجثم في سراديب العبور
وتملّ باليوم "المفرطح"
تفرش القار المحمى..
تحت أقدام الحفاة ..^(١)

لقد كانت (المدينة المترهلة) هي صورة للحضارة المعاصرة المليئة بالفراغ والضياع واليأس، وهي صورة إنسان العصر الذي لا يحاول اللحاق بركب الحضارة الحقيقي ويكتفي بالقشور، وهي بالتالي إشارة إلى الحاجة إلى وجوب التخلص من (الترهل) الذي كان سبباً في الركود أو عدم القدرة على الحركة. ويعني الشاعر هنا المدينة و(الترهل) هنا مزيج من أمراض الحضارات يشمل التخلف بأنواعه، ويعني المدينة المتخلفة العاجزة بأهلها عن التقدم، ونقرأ ضمناً الحاجة إلى التخلص من الترهل كانتكاسة تصيب الحضارات.

❖ وفي عنوان آخر هو (إطار بلا صورة)، لا نعثر على إطار حقيقي ولا صورة حقيقية بمعناها الذي قد يرد في الذهن، ومن هنا ندرك حاجتنا للتأويل:

يا شاعري..
أنا في طريقي واقف امتص عود الذكريات
وأشد أذني خلف وقع خطى المشاة
ولساني الممطوط خلفي...
ربطت أطرافه،
في قصعة حبلى بأنواع القديد..
أنا واقف..
أنا واقف، فألى متى يا شاعري..
عني تشيح بوجهك المغبر..
أنهكك المسير.

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٣٢.

تتصيد النجمات في رآد الضحى..

وتضمها..

في "جعبة" خرقاء لا تؤوى المتاع^(١)

ما هو هذا الإطار؟ وأين هي الصورة؟

يتحدث الشاعر عن الشاعر، وربما كان حديثاً عن نفسه وإليها، والحديث هنا عن الشعور بالفراغ واليأس. ولعل التأويل المقبول لـ (إطار بلا صورة) هو (الفراغ) و(الفوضى) و(عدم الجدوى)، فالشاعر في المقطع السابق يجتري الذكريات (امتص عود الذكريات)، ويرى عدم جدوى فعل الشاعر (نتصيد النجمات في رآد الضحى)، وكأنه شيء من العبث حيث لا نجوم في (الضحى). كما يتأكد فعل الوهم في قوله (وتضمها.. في جعبة خرقاء لا تؤوي المتاع)، كما أنه يسعى لتأكيد الفراغ والعبث واللا جدوى والشعور باليأس في قوله:

الدرب طال..

وأنت تجري في مكانك

"سيزيف" أوصل صخرة..

يا شاعري..

وأنت تحفر خندقاً..

وتبارز اللا شيء بالسيف الجريد^(٢)

والفكرة المركزية للنص هي محاولة الشاعر إصلاح الأشياء دون نتيجة، وهو ما يجعله يراقب ويسأل ويوصي، وهو يرى الشاعر يقيم معاركه خارج الواقع الذي لا يستجيب:

أسأل المشين

أوصيهم..

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٦٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٠.

إلى المدن البعيدة..
وأنت قدّامي "تكر .. تفر"
تعبت بالغبار..
وبسهمك الشمعي تصطاد البغال
لما تزل..
بمكانك المعهود "تجري"
خلف ستر من غبار^(١)

إن (إطار بلا صورة) هو تعبير عن شعور الشاعر بالعبث والفراغ واللا جدوى، وهو تعبير عن شعوره بالتعب جرياً وراء تغيير الأشياء إلى الأجل، و(إطار بلا صورة) عنوان ذو دلالة سلبية عضدها الشاعر بمجموعة كبيرة من الكلمات والتعبيرات السلبية التي عمقت إحساسه بالفراغ، مما جعل من الحياة في نظره شبيهة بالإطار بلا صورة.
❖ ومن العناوين ذات الوظيفة التأويلية عنوان (مجامر التراب)، وقد قمت بتناوله في موضع سابق من البحث، وبالتالي سوف أكتفي بإشارة سريعة توضح الوظيفة التأويلية. ففي البدء لا يوجد ما يمكن أن نشير إليه بمجامر التراب، وذلك من خلال النص الذي يتناول الوطن وما يحاصر الشاعر فيه من إحباطات:

أنت يا أيوب!!
يا أيوب، لا ترحل فإن البدر غاب
لا تدعني في ظلام حالك .. مثل الغراب..
أنكش الطين .. بأظفار وناب
قبل أن تنهش من لحمي الكلاب
قبل أن يصرعني الجوع ويعميني التراب^(٢)

ويتابع:

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٧٠.
(٢) المصدر السابق، ص ١٣٩.

قبل أن يرتع دود الأرض من باب لباب..
عابثا باللحم والعظم..
(وبالأرض اليباب)^(١)
ويشعر بالعجز فيقول:
أنا لا اسطيع أن أنحت تمثالاً لأحزاني (مصغر)
وعلى كفي نقوش من نحاس..
إن قنديلي لا يقوى على الريح.. وأزميلي خشب^(٢)

ويتساءل:

كيف بي أمل أن أنشر ضوءاً ؟
كيف بي أرجو بأن أنحت صخراً؟
أما الجواب فهو:
إنني أخشى الضفادع..!
وفلول الدود والجرذان تزحف..
نحو قنديلي وأزميلي المعطب^(٣)

فلسنا أمام مجامر حقيقية، ولكننا أمام الأرض المتحولة إلى مجامر لا يستطيع الشاعر البقاء فوقها، فكل ما يحيط به يقف ضد التغيير مما يشعره بالعجز، ومن هنا فالعنوان بحاجة إلى تأويل بعد قراءة النص، ويمكن للمتلقين أن يخرجوا بتأويلات متعددة، ومع ذلك يبقى العنوان مستحقاً لوظيفته التأويلية.

❖ ومن تلك العناوين أقف أمام عنوان وظيفته تأويلية وهو (خيمة أنت)، فإذا كان العنوان هنا في معناه التجريدي هو ذهاب نحو وصف الخيمة، فإن ذلك لا يستقيم ونحن نقرأ النص، فنحن نكتشف الحاجة إلى تأويل العنوان لنصل إلى مغزى النص:

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٤٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤١.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤١.

ظليليني
خيّمِي
فإني لا أزال
ليس لي مثل..
رمية رمح
/قيل: أولى ..
فهي أولى /
ما كنت أوّمن ..

إن من صار في عضدي
مثل شريان يلوذ / جاعلاً
من لظى الهرج / هجراً^(١)

ويعنون النص بثلاثة عناوين داخلية هي: (سائر، عودة، توجس)، ويظل (خيمة أنت) هو بحث عن الأمان والسكن والملاذ (ظليليني).

وكذلك يدعم العنوان الفرعي (توجس) هذا القلق الذي ينتشر في أرجاء النص، وما (خيمة أنت) سوى ما يطلبه الشاعر منها أن تكونه لما يشعر به من قلق.

ماذا دهاني..

أنا .. أنا ..

أم أن شيئاً قد خبا فيما أعاني^(٢)

وبتأمل المقطع السابق نجد القلق منقولاً لنا من الشاعر، حتى أن هذا التوجس لم يكن في الأشياء من حوله فقط، بل توجس حول ماهية الذات، ولا يقتصر هذا القلق على مقطع (توجس) بل نجده في مقطع (عودة).

ما كنت يوماً.. لا / ذاتي ولا / ذاتك

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٤.

مالي أرى حدسي / يؤطر /

يراقب

أهوى ولا أهوى^(١)

وغاية ما يمكن أن يلوذ به الشاعر هروباً من قلقه وتوجسه هو تلك (الخيمة)، فهي بالتأكيد ليست خيمة حقيقية، بل هي السكينة والثبات الذي يمكننا من ربط العنوان بالنص على سبيل التأويل.

ويبقى أن نقول هنا أن الخطاب الشعري على مستوى العنوان موجه إلى امرأة، أو أرض (وطن)، أو ذات الشاعر؛ وهو ما لا يصنع فارقاً يذكر حين تأويل العنوان.

❖ أما عنوان (إيقاعات متورمة)، فيقدم وظيفة تأويلية من خلال قراءة النص وعدم العثور في ثيابه عن حديث نستطيع من خلاله ربط العنوان بالمضمون بشكل مباشر يدل عليه. إضافة إلى أن (الإيقاعات) تأخذ أكثر من مدلول، وإضافة (متورمة) إلى الإيقاعات تجعل التأويل يتجه إلى المبالغة والتضخيم كصفة لتلك الإيقاعات. والنص يتحدث عن الحاضر / الماضي بخيوله وفرسانه كأنه يعود للحاضر بفرسانه الجدد، وما يوحون به من مفارقات وإحباطات وتفاهات، ومن هنا فنحن لن نجد تلك الإيقاعات التي نجدها في حوافر الخيل التي تنتقل إلى (إيقاعات العصر) التي تعني رتمه وطريقة الحياة فيه في نوع من نقد الواقع:

يا سيدي..

هل عادت الخيول .. فوقها الفرسان

للميدان

وكان عنتره .. من جملة الفرسان

أكاد لا أشك..

أن أشجع الشجعان

قد جاء شاهراً بتاره ..

(١) الحميدان، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٦٢.

ويعتلي شيخ الخيول "الأبجر"
لأن في زماننا يا سيدي..
كل الأشياء تتحو للغرابه..
وتتكئ على بساطٍ
وافر من الفوارق..
وخلفها الخوارق^(١)

وقد استجلب الشاعر (إيقاعات) التي هي أصوات خاصة بالآلات الموسيقية، وأسقطها على صوت حوافر الخيل، جاعلاً من ذلك رمزاً على الماضي ومن ثم استحضاره ليكون شاهداً على (إيقاع) من نوع آخر هو إيقاع الحياة المعاصرة:

يا سيدي..
لو قيل أن أعظم المراقسة
قد عاد كالجمود حط من علٍ
فقل: يجوز..
لأن الشعر في المزاد يباع كل يوم
ويدخل السمسار ..
والتجار
والمحاور
في السوق لو على قصيدة
خطت على الجدار بالفحم والورنيش
كاتبها من صبية الحي القديم..
يسب فيها كل ناد غير ما يريد^(٢)

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٢.

وقد كان العصر هنا يبيع الشعر في مزاده كأى شيء آخر، حتى لو كان الشعر رديئاً كالذي يكتب على الجدران من قبل الصبية.
إنه زمن بيع كل شيء حتى (اللحد):

حتى المقابر يباع بالأمطار فيها اللحد
يجيئك الحفار في عتمة الظلام
متراً..

مترين..

أو زيادة..

فالسعر لا يحتاج للمناقشة^(١)

ولم يعد العشق عذرياً طاهراً كما كان:

يا سيدي ..

نامت عيون كل عاشقين

تحول العشاق للمقايضة

بالحب..

بالتسويق..

بالمخاتلة

وأصبح العشق كما البضاعة

معروضة على الرصيف

من يشتري^(٢)

ويرى النص أن الخروج عن هذا الإيقاع السائد هو النشاز وهو موضع تساؤل، إذ أصبح النقاء شذوذاً عن هذه القاعدة، والنهج الذي يسير به العصر، فالشعر الحقيقي هو شعر كاذب لأن أعذب الشعر أكذبه كما يقول النقد العربي القديم.

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٩٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٣، ١٩٤.

يقول الحميدين :

يا سيدي..
إن جاء فاسق ينبئك
عم قد بنوا...
أبيات شعر
كنها الوحيد...
عصارة الصفاء والنقاء..
فقلب الأوراق..
فتش عن الأسباب
لأن ما كل شيء قد يقال..
"فأعذب الأشعار..
أكذبها مرار"^(١)

لقد أصبح إيقاع الفرسان القائم على صور نمطية من البطولة إيقاعاً عصرياً قائماً على التزييف، وانقلاب المفاهيم، والمادية المفرطة، إنه إيقاع متورم لعصر متورم مريض، ونحن نصل في تأويل العنوان (إيقاعات متورمة) إلى القول إن المقصود الذي نرتضيه هو حاضر مريض. فالتورم مرتبط في تأويله بالمرض فهو تورم ليس ناتجاً عن الامتلاء والصحة، بل تورم مرضي لإيقاعات متسارعة اختلطت فيها الأوراق.

❖ وتستمر استنهاضات الماضي عند الشاعر، وإن كانت في (أخوات كان) لا تغادر الماضي، حيث جعل من التاريخ شاهداً على البؤس والشقاء الإنساني والبحث عن البطولة الزائفة.

يقول الحميدين :

ماذا جرى للفارس الجوّاب
حين كبا الجواد؟

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية ص ١٩٧، ١٩٨.

وتدحرجت أشلاؤه وسط الطريق..

وبدا يعض على حبيبات الرمال

وينز بالعرق الملمع بالغبار

تمتد بين يديه والسيف الجريد

مسافتان

لاشيء يدني منهما الأخرى لأخراها

فيضطجع الفراق^(١)

تلك صورة فارس يُصرع ليقدم النص صورته وهو يموت بحثاً عن غنيمة أو دور يسجله

له التاريخ، حتى لو كانت شجاعة رخيصة:

وكلمًا هبت رياح أمعن في التريص والكمون

مستحلباً للوقت، يرجو أن يسجل

في كتاب العمر

ما يفتن فيه

من صنوف شجاعة

حتى الرخيصة

والفارس الجوّاب يجثم في مكانه^(٢)

صورة فارسين يتريص كل بصاحبه في مواجهة تبحث عن الشجاعة المزيفة التي تنتهي

بمصرعهما معاً:

وترسم الآمال صورةً للفارسين

وللنزال ..

تعتلي مزادة الأحلام

ممهورة بإشارتين هما السلام .. هما الوداع

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٣٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦١.

والصورة لخصها الشاعر في نهاية النص بقوله:

فقد محتها صورة

يؤطر ظهرها غول الفناء^(١)

ما يذهب إليه النص في تصوير مواجهة الفارسين هو أنهما لا يصلان إلى السلام إلا بالفناء وسكون الروح.

وبالعودة إلى العنوان (أخوات كان) الذي يحيل بداية على الدرس النحوي (كان وأخواتها)، لا يمكننا أن نتوقع منه درساً على هذا النحو، فيصبح المقصود هو صورة الماضي وصراع البقاء والبحث عن الذات عبر إلغاء الخصم ومحوه تماماً. حيث يصف النص محاولة محو الآخر وإلغائه بموت الطرفين، وصورة الفارسين هي قراءة للتاريخ، لكنها تقصد العصر الذي نعيش فيه. والعنوان (أخوات كان) نستطيع أن نقرأ فيه أن الحاضر أخو الماضي، وأن (الآن) هي استمرار على نحو ما لـ (كان) وأخواتها. فالعصر الحديث يرث تركة القديم، فإذا كان الماضي يقوم على القوة والصراع، فالحاضر يقوم على ما يمكن تسميته (صراع الفناء) وليس البقاء، فهناك (كان) الماضي والبحث عن البطولة عبر إلغاء الآخر، فيما ينشغل المجتمع عن السلام وصنعه بالأقل أهمية. وقد رمز إليه الشاعر بانشغال (الماضي) عن إصلاح ذاته بفنون الكلام، وهو ما يجعل (أخوات كان) ذات دلالة أخرى وهي الاهتمام باللغة والشعر، وهو ما يراه الشاعر غير مجد في ظل صراع الموت:

وملحة الإعراب تنصب خيمتين

أحدهما اتكأت على:

(حدّ الكلام ما أفاد المستمع

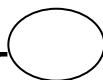
نحو سعى زيدٌ وعمرو متبع).^(٢)

وفي نهاية هذا الفصل ينبغي الإشارة إلى جملة من الأمور أجملها فيما يلي:

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٣٦٤.

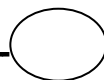
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦٣.

- لا أزعـم بوجود حدود فاصلة بين الوظائف، لأن للأمر علاقة بمسألة التلقي، وقد قمت بمحاولة بيان الفوارق بين وظائف العنوان.
- جميع العناوين لها إلى جانب الوظائف الثلاث التي تحدثت عنها وظيفة أخرى هي الوظيفة الإعلانية.
 - العنوان ذو الوظيفة الإخبارية هو العنوان الذي يشير إلى موضوع النص دون الجزم بالدلالة الإيجابية أو السلبية.
 - العنوان ذو الوظيفة الدلالية هو العنوان الذي يدل على المضمون، واتجاه الدلالة دون الحاجة إلى تأويله، مع إدراكنا أن اختلاف القراء وإتباع استراتيجيات أخرى للقراءة قد يفتح مجالاً أرحب، وهو ما يجعل النص الشعري جذاباً ومميزاً عن غيره من الكلام البشري.
 - العنوان ذو الوظيفة التأويلية هو الذي يحتاج إلى التأويل رغبة في الوصول إلى المعنى.
 - لا وجود للوظيفة وفق قراءة منعزلة للعنوان، وإنما تتحقق وظيفته من خلال النص، وهو ما يؤيد نظرتي إلى عدم اعتبار العنوان نصاً منفصلاً وقائماً بذاته، وإنما قد أعده نصاً يرتبط بنص آخر ويتكامل معه.
 - تغلب على عناوين النماذج الثلاثة الوظيفة الإخبارية عدا (سعد الحميدين)، حيث تغلب على عناوينه الوظيفة التأويلية.



الفصل الثالث

التشكيل الفني



المبحث الأول

الأسلوب



إن المقصود بالتشكيل الفني الذي يجمع مباحث هذا الفصل هو تلك الوضعيات التي يتخذها العنوان فنياً ، وما يربط بين أجزائه من علاقات تؤدي إلى تشكيل فني معين ، أو ما قد يكون من تعالق مع النتائج الأخرى .
إن الحديث عن التشكيل الفني هو حديث عن التركيب ، والذي يرتبط بالأسلوب ، وبالصورة الفنية ، وبالتناص الذي هو تشكيل ما ارتضاه الشاعر.
الأسلوب :

لعلّ الأسئلة المبدئية قبل الولوج في هذا المبحث هي :

ما هو الأسلوب ؟ وما الذي يعنينا منه ؟

كيف يمكن تناول العنوان في إطار الأسلوب ؟

لا أريد هنا أن آتي بكل ما كتب عن (الأسلوب) ، وسأكتفي بالجانب الذي يهمننا في هذا المبحث ، والواقع أنه لا يوجد تعريف جامع مانع للأسلوب يتفق عليه الدارسون رغم تفريقهم بين الأسلوب وعلم الأسلوب ، ويحسن الوقوف أولاً على المعنى المعجمي للكلمة ، فقد ورد في اللسان "ويقال للسطر من النخيل : أسلوب . وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، قال : والأسلوب الطريق ، والوجه ، والمذهب ؛ يقال أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب . والأسلوب الطريق تأخذ فيه . والأسلوب ، بالضم : الفن ؛ يقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ..."^(١)

ويُرجع الدكتور شكري عياد نشوء علم الأسلوب إلى فكرة التمييز بين اللغة والقول كما جاء عند (دي سوسير) ، حيث اللغة هي : "نظام متعارف عليه من الرموز التي يتعارف بها الناس ، أما القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين"^(٢) وهي بالتالي "تعنى بالسّمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال ، وهذه السّمات هي ماسمّاه أهل الأدب بالأسلوب"^(٣) .

ويرى (فريمان) الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط :

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (سلب) .

(٢) عياد ، شكري محمد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، أصدقاء الكتاب للنشر ، القاهرة ، ط ٣ (١٩٩٦م) ، ص ٢٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

الأسلوب بوصفه انحرافاً عن القاعدة .

الأسلوب بوصفه تواتراً أو تكراراً لأنماط لسانية .

الأسلوب بوصفه استثماراً للإمكانات النحوية^(١).

ومن هنا فإن استعمال اللغة على نحو مغاير للعادي يؤدي إلى نشوء أسلوب يميّز كاتب عن غيره ، "ولاعتبر جميع الظواهر اللغوية في النص الخارجة على النظام اللغوي ذات أهمية أسلوبية وقيمة في النص"^(٢).

وقد فضّلت في هذا المبحث أن أتناول الأسلوب من خلال أنماطه الثلاثة ، سواء كان انزياحاً ، أو تكراراً أو استثماراً للإمكانات النحوية ، ويبقى الغرض من كل ذلك هو الأثر الذي يتركه الأسلوب في سعيه لتحقيق المعنى .

ما يقصد بالأسلوب هنا هو الطريقة التي اتبعها الشعراء في صياغة عناوينهم، وقد

اعتمد الشعراء طريقتين هما :

١- العنوان المفرد .

٢- العنوان المركب.

إن تناول النوعين في إطار الأسلوب بغية تفضيل أحدهما على الآخر ليس هدفاً لهذا المبحث ، مع ملاحظة أن العنوان المفرد - في رأيي - لا يقدم شيئاً ذا قيمة كبيرة ، وإن كان ذلك لا يعني عدم أهميته ، إذ إنه يتميز بتكثيف الدلالة.

أمّا العنوان المركب فهو يعطي مساحة تأويل أوسع من سابقه ، وهو هدف هذا المبحث حيث تكمن الأساليب؛ ولا يبدو ذلك متوافراً في العنوان المفرد ، إذ لا تملك الكلمة أسلوباً يميّزها عن غيرها ما لم تتحد مع غيرها ، وهو ما جعلني أكتفي برصد تواجده عند الشعراء الثلاثة.

(١) ناظم ، حسن ، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) ، المركز الثقافي العربي ، ط١ (٢٠٠٢م) ، ص٤٣ .

(٢) فضل ، صلاح ، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) ، نادي جدة الأدبي ، ط٢ (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م) ، ص٢٤٢ .

العنوان المفرد :

❖ ضياء الدين رجب :

تبلغ العناوين المفردة عند ضياء الدين رجب (٣٢) عنواناً، وهي تتنوع في موضوعاتها، ولا يمكن حصرها في موضوع دون غيره.

❖ غازي القصيبي :

تبلغ عناوينه (٦٦) عنواناً، وهي لا تختلف في تنوع موضوعاتها عن نموذجنا السابق.

❖ سعد الحميدين :

تبلغ العناوين المفردة لديه (٨) عناوين ، هي: (الانتباه ، مرجان ، راء ، الجحور، إخصاب، حالات ، تكوين ، ارتداد) ، وتعد عناوين (الحميدين) المفردة حالة نادرة في ظل نتاجه الشعري المطبوع، وهي حالة تفرض سؤالاً هاماً :

- لماذا غلبت على الشاعر العناوين المركبة؟

لعل ذلك يعود إلى طبيعة نتاج (الحميدين) الذي يميل إلى التركيب على مستوى اللغة، مما يؤدي إلى صورة مركبة تحتاج إلى تأمل أكبر لفتح مغاليقها، وهو مالا توفّره الكلمة المفردة، وتجدر الإشارة هنا إلى البعد السكوني أو تحديد منطقة أو حالة يشير لها العنوان المفرد.

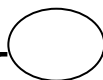
كما أن تناول العنوان المفرد في جانبه الصوتي - وهو جانب ثري ولاشك - لا يفيد كثيراً ونحن ندرس الأساليب التي اتبعتها العنوان في تركيبه ودلالات هذا التركيب.

العنوان المركب :

من خلال الجزء السابق الذي أشرت فيه إلى (العنوان المفرد) يمكن ملاحظة إحالته على بُعد سكوني أو تحديد حالة أو منطقة ، وعندما نقول سكوني فنحن نعني ثبات إطار الصورة حتى لو كان داخلها يعج بالحركة كما في عنوان (مرجان) عند (سعد الحميدين) .

أما العنوان المركب فإننا نقوم بتقسيمه إلى قسمين رئيسيين:

- المركب الاسمي (الجملة الاسمية) .



. المركب الفعلي (الجملة الفعلية) .

إن التسمية المفردة ليس لها دلالة التسمية المركبة، فإذا كانت الأولى تحيل على بُعد سكوني فإن الثانية بجزأياها (الاسميّة والفعلية) تحيل على بُعد ديناميكي، ففي كل حالة يتضمّن العنوان إمكاناً من إمكانات الفعل، أو صفة من الصفات الدالة على الحركة.

المركب الاسمي :

المركب الاسمي لا يعيّن حالة ثابتة بل يرتبط بسجلين: حاوٍ و محتوٍ، فنجدها عند ضياء الدين رجب مثل^(١) :

ليلة حوت النبوغ

أفراح الجزائر

قيمة الشعب

هذه النخلة

ضاربة الودع

علم الموت

خلود البطل

خواطر ليل

فالعلاقة في العناوين السابقة هي علاقة إضافة، ومن هنا قلت أنها بين سجلين حاوٍ ومحتوٍ.

❖ فعنوان (ليلة حوت النبوغ) علاقة بين ليلة (الزمن) وبين محتواها (النبوغ)، و(أفراح

الجزائر) علاقة بين الأفراح والمكان بإنسانه، و(قيمة الشعب) علاقة بين (القيمة

والشعب) .

وكذا (ضاربة الودع)، فهناك (ضاربة) وهناك (ودع)، و(علم الموت) علاقة بين علم

(الخبر) وبين (الموت) كحدث، وكذلك الحال في (خلود البطل) و(خواطر ليل)، فالبطل

حاوٍ للخلود والليل حاوٍ للخواطر وهكذا .

(١) انظر: ديوان : ضياء الدين رجب .

اللافت في العناوين السابقة هو فائدة التركيب (إضافة) بما أفادته من تخصيص، فالشاعر من خلال العناوين السابقة أراد تحيين الدلالة مبكراً، وجعلها أكثر تحديداً ووضوحاً، مع ما تمنحه الإضافة من ربط قوي يوجّه المتلقي نحو استنتاجات مرسومة من قبل الشاعر تربطه بالنص. فإذا كان العنوان بصفة عامة هو ممارسة لحرية الشاعر وقارئه حيث يطلق القارئ لخياله وتصوّره - قبل الشروع في قراءة النص - آفاقاً من التخيلات والتأويلات، فهو يعطي الشاعر المدى نفسه من توجيه القارئ أو صدمه من خلال النص مستثمراً العنوان الذي لا يزعم أحد ببراءته .

❖ ونقرأ (سحر الكراسي)، فالكراسي حاوٍ والسحر محتوى، وسحر (النكرة) مطلقة الدلالة في البدء على إحياءات إيجابية، وإضافتها إلى الكراسي أكسبها (التعريف) وقيدتها من جهة الدلالة، وقصر السحر على الكراسي، والعنوان هنا يطرح كل ما يتعلق بالمنصب والمكانة المرتفعة والأمر المطاع، والشاعر يمارس نوعاً من تحيين المعنى بتحديد نوعية السحر الذي يتحدث عنه، وعندما ينتقل القارئ إلى النص يجد تحييناً آخر ربما لم يكن وارداً في ذهن القراءة الأولى للعنوان :

يشدُّ إلى سحر الكراسي حياته

ويرجع بعد الفوت ينشد ذاته^(١)

إن البريق الذي تشع به الكراسي وذلك السحر الأخاذ سرعان ما يبده النص من خلال مغادرة صاحب الكرسي لمكانه، وتخلي العالم عنه، ويرسم النص صورة ماضي الرجل على كرسيه (منصبه)، وإعجابه بنفسه وانكساره عند فقدانه، وضحك الكرسي عليه، ثم تصوير المتعاقبين عليه بالدمى التي يلعب بها ثم يقذفها محطمة .
فعنوان (سحر الكراسي) يعطي بُعداً حركياً، فالكلمة الأولى (سحر) ذات بُعد سكوني ثابت وكلمة (كراسي) ذات بُعد دلالي ديناميكي وإضافة الكلمتين أعطت للعنوان بُعداً الحركي الذي عزّزه النص : (هزهزة الكرسي، عابث، أقصاه، يشدُّ،

(١) ديوان : ضياء الدين رجب، ص ١١٩ .

يرجع، أهوى، يستعدي، هزّ) كما أننا نجد ثنائية السكون (سحر، واهم، صحواً، سبات، موت، صوم، صلاة)^(١).

وبالتالي فإن تركيب العنوان على هذا النحو يفتح دلالات واسعة على المعنى وتأويل السحر بالنشوة التي يجدها المرء في السلطة (الكراسي).
غازي القصيبي :

من عناوينه المضافة: (فتاة الخيال، لعنة الليل، قافلة الضائعين، ختام المشهد، بعد الأوان، ليلة أمس، أضواء المنار، بنت الربيع، رفاق الطريق)^(٢)

❖ في عنوان (فتاة الخيال)، هناك عوالم نستنتجها من كلمتين فقط (فتاة) و(الخيال)، وتربطهما انفعالات المتلقي التي تؤججها الكلمتان في صورة الأنثى بكل إيحاءاتها وأبعادها، وفتاة الخيال الأنثى الخرافية التي ينسجها الشاعر، وللمتلقي هنا أن يدخل بكل خلفيته السابقة وثقافته، ولكنه قد يتوجس مدركاً أن الشعراء لهم مدى لا يكاد يحده أفق، ومن هنا قد يتوقع أن هذه الفتاة قد لا تكون متحققة إلا ككائن شعريّ وحسب، ومن ثم فاستجلاء النص سيضيف دلالات جديدة، وقد يستبعد أخرى، إن إضافة (الخيال) إلى فتاة أدّت حتماً إلى تخصيصها، لكن التحيين هو مهمة الشاعر النصية التي سنرى تصرفه فيها :

فأينك؟ أين ترى توجدين؟

وفي أي أفقٍ بعيد السفر؟^(٣)

يراوغ العنوان حين يكشف النص أن فتاة الخيال ليست متحققة، بل هي وهم صنعه الشاعر ويبحث عنه حتى أنه لا يعرف لونها ولا صفاتها الجسدية، وإنما هي حلم:

أشقراء ضحكته كالصداح

وبسمتها كارتجاف الزهر؟

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ١١٩ .

(٢) : القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة.

(٣) المصدر السابق ، ص ٣٩ .

أسمرء يسبح فيها الوجوم ويمرح في وجنتيها الخفر؟^(١)

لقد كشف النص عن علاقات أخرى لم تكن موجودة في العنوان، فتم تخصيص (الفتاة) كحالة حلم، وأصبحت (فتاة الحلم) التي نسجها الشاعر وأخذ ينتظر موعداً ضربه بنفسه، ولا نغفل عند الإضافة عن الحاوي والإطار الذي يحتضن شقه الآخر، وقد شدّ العنوان بعضه ببعض من خلال الإضافة (الخيال) إلى (الفتاة)، وهو إمعان في التحديد الذي استخدمه الشاعر لخلق صدمة لدى المتلقي حين لا يجد فتاة الخيال إلا صورة من صنع الشاعر، وأراد أن يبقى المتلقي معه في انتظارها، إذن فالنص يتخلّى عن فتاة يقترحها على القارئ، لكنه يحيئها بالشكل الذي يريد، وعلى المتلقي أن يشدّب قراءته.

❖ ونطالع للقصبي عنوان (رفاق الطريق)، وبين كلمتيه علاقات تدفعها الدلالات الإيجابية (رفاق)، وما تعنيه من دلالات الصداقة والوفاء واقتسام الفرح ومقاسمة الجراح، وجمعها يعطي تصوّراً بإحاطتهم بالشاعر، وكلمة (الطريق) تحيل على السفر والابتعاد والوداع، وإضافة (الطريق) إلى الرفاق تعطي معنىً حميمياً، وكأن الحديث يدور حول رفاق الحياة أو العمل أو نحوهما. وفي النص يذكر الشاعر رفاقه إبان تدريسه في الجامعة وقد غادرها، وهو حديث يمتلئ بالشجن والوداع وتذكر خوالي الأيام، لقد أضاف النص هنا دلالات أخرى للعنوان مجبراً المتلقي على الإذعان لها في حدود التحيين الجديد الذي وضعه الشاعر. وتعريف (الطريق) أكسبه الألفة، إذ من عادات الطريق الوحشة والسفر والمشقة، لكن إضافته للرفاق وتعريفه ب (أل) منحه بعداً دلاليّاً جديداً ومثيراً، إضافة إلى الديناميكية التي تعطيها الكلمتان بشكل متزامن.

❖ (جزيرة اللؤلؤ، قافلة الضائعين، درب الخطايا، حكاية مهر الرياح) العناوين السابقة تحتوي أسلوب الإضافة التي تبين الصورة غير المألوفة هنا، وكلما أوغلت في الابتعاد عن العادي والمألوف كان ذلك أقرب إلى الدهشة التي يريدها الشاعر، ففي

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤٠.

عنوان (جزيرة اللؤلؤ) نرى أن إضافة (اللؤلؤ) للجزيرة أعطاها بُعداً (الحلمي)، وجعل المتلقي أكثر لهفة لمعانقة النص والوقوف على ماهية تلك الجزيرة التي يتحدث عنها الشاعر، وهو ما يدل على أن الصورة في العنوان تحتاج إلى النص بغية الحصول على المزيد من العمق .

❖ وتحت عنوان (قافلة الضائعين) أعطت إضافة كلمة (الضائعين) للقافلة عمقاً للدلالة السلبية :

وعند الظهيرة

سمعنا خطى مقبلات كثيرة

وجمعاً غفيراً من الضائعين

يسبّون ليل المدينة

وسارت مع الدرب قافلة الضائعين^(١)

ورغم أن الشاعر خرج بمفرده (ضائعاً) لكنه وجد من يشاركه (الضياع)، والمفارقة هنا هي أن الضائعين يتوحدون في (قافلة) ، لأن الضياع يعني الفوضى والفرديّة، فهل كان الشاعر يعني - ضمناً- أن قمة الأشياء تنقلب إلى ضدها؟ ومن هنا كانت الفوضى العارمة و(الضياع) تؤدي إلى ما يشبه النظام. كما يعطي العنوان دلالة على التقاء المصائر الصعبة الذي يؤدي إلى توحد الصفوف ضد شيء ما (يسبّون ليل المدينة) الذي ارتبط بالتشرّد والإحساس بالعزلة، وأشير هنا أن (الضياع) ليس ضياعاً مادياً في دلالته العميقة .

❖ أمّا عنوان (عن حواء وعنك) فقدّم الشاعر حواء عليها وهي من جنسها، وقصد بـ(حواء) الأخرى كل النساء اللاتي عرفهن، وتقديمها هنا جاء من باب الإيحاء لها في البدء بتراجع أهميتها لإثارة الغيرة، ولفت الانتباه، وهو ما يعترف به النص منذ البدء:

نعم أحببت قبلك ألف مرّة

وذقت الحب نشوته ومُرّة^(١)

كما أن فصلها عن (حواء) تمييز لها وجعلها (امرأة) تقابل كل النساء وكأنها تعدلن، وهو ما يقرب به النص، باعتبار أن الشاعر وبعد أن عرف ألف امرأة يأتي إليها معترفاً بشعوره بالضياع، ويمنحها درّة شعره :

وهل أدركت أن سنين عمري

شراع في الضياع يجوب بحره ؟

...

إذا أعطاك غيري عقد ماس

منحتك من عيون الشعر درّة^(٢)

ومما يجب الإشارة إليه أن أسلوب التقديم والتأخير في العنوان يمنح الدلالة بُعداً تحتاج إليه، لتكريسها من جهة، ولإعطائها العمق من جهة أخرى .

❖ وأسلوب تقديم آخر تحت عنوان (الصيف وأنا)، حيث يقدم الشاعر الصيف على (الأنا)، وهو دال على تركيز الشاعر على الصيف باعتباره الزمن الذي يهيئ ظرفاً للحب، حيث يتجسد الصيف عبر النص:

كان كريماً.. طيباً طيباً

أحبنا محبة الوالدين

هياً في الشمس لنا مقعداً

وفي ظلال الورد.. أرجوحتين

وصير البحر لنا منزلاً

فنحن ضيفان على موجتين

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٣٧٥ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٨١ .

وحول الرمل إلى لؤلؤ

نبني به قصرين أو قلعتين

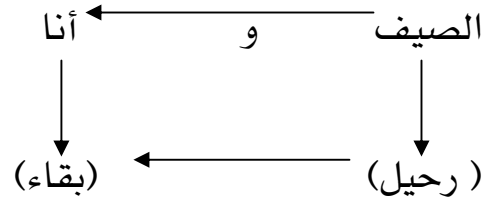
وردّني بعد مشيبي فتىً

تعجب من نُضرتَه كل عين

توّجنا .. أنا أمير الهوى

وأنت أحلى الغيد في الخافقين^(١)

لقد تحوّل الصيف إلى خادمٍ وحارسٍ أمينٍ، ثم عمّق الشاعر من مفهوم الصيف بنقله إلى الرمز، وهو سرّ تقديمه على نفسه في العنوان، ولنتخيّل تخطيطاً بسيطاً وموضوعياً لما هي عليه صورة العنوان :



لماذا (رحيل) ؟

يقول في مطلع النص :

يرتحل الصيف فقومي بنا

نسكب في وداعه دمعتين^(٢)

تبدو صورة الشاعر الذي يودّع الصيف واضحة تماماً منذ البدء، ويبدو الشاعر معادلاً للبقاء، ولكن هل كان الرحيل دلالة إيجابية والبقاء دلالة سلبية ؟ يقول القصيبي :

يرتحل الصيف .. وأبقى أنا

أمشي على الثلج .. بخفي حنين

(١) القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ٣٣، ٣٤ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥ .

والثلج في بيتي .. وفي أضلعي

وفي قوائفي ... وفي اللمتين^(١)

ومن هنا كان رحيل الصيف سالب الدلالة وبقاء الشاعر أيضاً؛ لأن الصيف كان رمزاً للدفع والاحتواء ، ورحيله يعني الشعور بالبرد (الثلج)، والخسارة التي عبر عنها الشاعر بـ (خفي حنين)، وإذا كان الصيف رمزاً للدفع فإن الشاعر تحول إلى رمز للبرد (الثلج.. في أضلعي)، أي أنه برد داخلي ناتج عن الإحساس بالفقد والشيخوخة : (وردني بعد مشيبي فتى).

وهو بالتالي يعود للإحساس بـ (المشيب) بعد رحيله، ومما يؤكد هذا الإحساس قوله في نهاية النص :

أبصرني الصيف هنا مرّة

أشك أن يبصرني مرتين^(٢)

لم يكن رحيل الصيف لدى الشاعر هو رحيل فصل سنويّ وحسب، لقد كان رحيل (الأنثى) لأنه :

توّجنا أنا أمير الهوى

وأنت أحلى الغيد في الخافقين^(٣)

لقد كان تقديم الصيف، دلالة على رحيله أولاً، وتأخير (أنا) دلالة على البقاء، كما أن التقديم هو تقديم للأنثى التي جعلها الشاعر أهم وأولى .

❖ وفي عنوانين آخرين يعمد (القصيبي) إلى الجانب الصوتي لتعميق الدلالة وإثرائها (واه عضدي، وإخالداه) ، ففي الأول نرى التقديم إذ الأصل (عضدي واه)، وتقديم (واه) لبعدها الصوتي الذي ينقل صرخة الشاعر، فـ (واه) الدالة على الضعف هي في جانبها الآخر تشبه الصرخة، وهو ما عمد إليه لنقل الإحساس بالتوجّع إلى المتلقي، ولجلب اهتمامه واستتفار حواسه عن طريق البدء بها، أما (عضد) فقد اعتادت الشعرية العربية

(١) القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ٣٥ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥ .

(٣) المصدر السابق، ص ٣٤ .

وصفه بالضعف لأنه رمز القوّة الجسدية، وإذا تنهى إليه الضعف فما سواه أضعف،
كما أن العضد ليس العضد الحقيقي، وإنما هو كناية عن الأخ أو الابن أو الصديق أو
مصدر من مصادر القوّة في نظر الإنسان :

"في ذكرى أبي / أخي خليفة رحمه الله"^(١)

وبعد الإهداء السابق الذي يبيّن دلالة العضد نتابع صرخة الشاعر :

واهِ عَضْدِي

بأخيك نشدُّ عضدَكَ^(٢)

و(الأخ) يلتصق بالشاعر في المقاطع السابقة فهو يشدُّ به عضده، ولكن مرض ذلك الأخ
وضعفه هو ضعف العضد، وهي حالة من الالتصاق والتماهي:

واهِ عَضْدِي

ما أشقى المرء بدون أخٍ

شهم كأخي

يأخذ بيدي^(٣)

لقد كانت للعنوان دالتان: الأولى: الضعف، والثانية: الصرخة، وهما متلازمتان أخذ
الشاعر في تعميقهما من خلال النص ومفرداته الدالة عليهما مثل: (غرف الإنعاش،
أشقى، كليل الروح، عليل الجسد، السقم، أبكي، قلّة عددي، الموت، يقطع بدداً،
تهوي، غصص، شرور)، وقد بدأ الشاعر بـ (واهِ عَضْدِي) وانتهى بها وكأن النص صرخة
واحدة ووجع مستمر، وربط بين البداية والنهاية بمجموعة الكلمات التي أشرت إليها،
أمّا العنوان الآخر (وا خالداه) :

فقد بدأ بـ (وا) لنشر صوت التفجّع، وختم العنوان بـ (اه) لاستمرار الصوت الفجائعي
الذي حرص الشاعر على أن يبدأ به النص أيضاً، وكأنه تواشج وترباط واستمرار
لصوت العنوان :

(١) القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ٥٢ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥٢ .

(٣) المصدر السابق، ص ٥٣ .

وا خالداه! وضع الجرح في كبدي فسرت بالجرح .. لا ألوي على أحد^(١)
كما أن ال(اه) في كلمة وا خالد (اه) اعطت إيحاءً بأن خالداً ليس فجيعة شخصية
للشاعر بقدر ما هو مُصاب جماعي، فالشاعر لم يقل (واخالدي) ، وكرر العنوان
إضافة إلى البيت السابق في بيتين آخرين :

واخالداه يغص الشعر من ألم
كما تذوب عيون الشوق من سهد

...

واخالداه! وعاد الناس وانصرفوا
وأنت في القبر لم تبرح ولم تعد^(٢)

وقد وزّع الشاعر حالة التفجع تلك على العنوان، ثم بدأ به لربطه بالنص، ولبيان أهمية
(خالد) وفداحة المصاب، ثم كرر ذلك في وسط النص وما قبل آخره، وهو ما جعل من
الدلالة تستمر على امتداد النص. كما عضدها الشاعر بمجموعة من الكلمات الهادفة
إلى تكريس أجواء الحزن ونقل أحاسيس الشاعر مثل: (الجرح، يبكون، ناحوا، فرقة،
سقطت، الكمد، يغص ، تذوب، الموت، البید، عاصفة، الدموع، هرعت، غبت،
ضباب، الموت، انصرفوا، القبر، لم تبرح، لم تعد، لا يبقى، المنون، لم تلد) .
❖ ويعد النداء أسلوباً من الأساليب التي تمنح العنوان بعداً دلاليّاً مهماً، حيث نادى
الشاعر (ريم) و(أعز النساء) ، واستخدم (أ) لنداء القريب تحت عنوان (أبا خالدٍ)، وهي
في رثاء صديقه الشاعر، ورغم بعده إلا أن الشاعر ناداه بـ (أ) للقريب للعلاقة القويّة
بينهما ، ولأن الشاعر يشعر بأنه سيلحق به في الغد :

أبا خالدٍ والبين كالليل بيننا

متى طال ليل البين والملتقى غداً؟^(٣)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٧٦٢ .

(٢) المصدر السابق، ص ٧٦٣ ، ٧٦٤ .

(٣) القصيبي، غازي، ورود على ضفائر سناء، ص ٣٨ .

كما نادى الشاعر بالهمزة شاعراً آخر هو بلند الحيدري "أبا عمر"^(١)، ونادى بدون أداة نداء أباه "أبي"^(٢)، وأمه "أمّاه"^(٣)، والوطن "بنت الربيع"^(٤).
والملاحظ أنه نادى الشعراء والأبوين والوطن بالهمزة أو بدون أداة نداء، وهو دلالة على شدة القرب، كما أن الشاعر يجعل من الشعراء جزءاً من عائلته ووطنه .
أساليب أخرى :

❖ وهناك أساليب أخرى عند (القصيبي) منها التكرار في عنوان (غريب... غريب... غريب... غريب)، حيث يسعى الشاعر من خلاله إلى تكريس الغربة، ونقل الإحساس المرّ بها، رغم أنه أمام مكان جميل، إلا أنه تحوّل إلى عامل من عوامل الإحساس بالغربة لأنها كانت معه هناك :

ذكرتك عند البحيرة..

حيث تسير القوارب..

يسبح سربٌ

من البط والبعج المتبختر..

حيثُ

تتام السماء على خضرة الأرض^(٥)

ويُعدّد الشاعر من غريته فهو : (غريب عن الماء، غريب عن الصبح) ، كما أن طريقة الغربة وأسبابها ومكانها تزيد من الإحساس بها :

وتدرين أنتِ علام اغتربت..

وكيف اغتربت.. وأين

اغتربت ...؟^(٦)

(١) القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ٦٠ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٥٦ .
(٣) المصدر السابق، ص ٢٧٧ .
(٤) المصدر السابق، ص ٢٢٨ .
(٥) المصدر السابق، ص ٧٤٢ .
(٦) المصدر السابق، ص ٧٤٦ .

كما أن تكرار الكلمة من خلال العنوان له دلالاته الإيقاعيّة الموغلة في الحزن، و يذكرها الشاعر من خلال النص عشر مرّات، إضافة إلى ما في العنوان ؛ كما أن استلهاً أجواء الحزن يأتي أيضاً من خلال تناصه مع (السياب)، ونلمس في التكرار (رجع الصدى) لتكون (غريب) الأولى صوتاً من الشاعر و(غريب) الثانية والثالثة هي صدى ينقل الفراغ المحيط بالشاعر والوحدة التي يشعر بها .

سعد الحميدين :

ونعثر عند (سعد الحميدين) على عناوين مثل (هواجسنا، مغني الكوخ، رحلة المراحل، مفارقات أحجية، منابت السرى، مجامر التراب)^(١) كل العناوين السابقة هي عناوين مركبة مضافة، يضح داخلها بالحركة الدائبة. فعنوان (هواجسنا) المتكوّن من جزأين (هواجس) ، و(نا)، تحيل الأولى على ما يعتمل في النفس البشريّة من مخاوف وقلق، فيما تدل (نا) على الجمع الذي يلتحم بالهواجس محاولاً تبديدها. وإذا كان المتلقّي يدخل النص باحثاً عن تشكّلات الهاجس الجماعي فإنه ليس واهماً، لكنه يتعرّض لتحيين مختلف حين يكشف النص أن الهواجس هي فرديّة، لكن الشاعر جعلها جماعيّة وكأنها إشراك للمتلقّي في اللعبة من جهة، وللشعور بالاطمئنان من جهة أخرى. إنها ليست هاجساً واحداً، وإنما مجموعة من الهواجس ، إنه هاجس فردي نقله الشاعر إلى (هواجس جماعيّة) ، والهاجس يوحى بالسكون شكلاً لكنه ديناميكي في مضامينه، حيث الاعتمال في الباطن. والشاعر يفعل تلك الحركيّة من خلال الضياء والطرقات والليل والنواعير والصحراء التي تشبه (الهواجس) تماماً في سكونها الظاهري وحركتها الداخلية، حيث تمتلئ بحكايات القوافل والتاريخ، إضافة إلى توظيف الشعر المحكي المرتبط بالغناء والربابة، وتنتهي تلك الهواجس إلى الصمت:

وغاب الصوت .. واجترحت يد الحاني^(٢)

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية .

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥١ .

قد أذهب هنا إلى أن الشاعر ومنذ العنوان (هواجسنا) أراد أن يبدد تلك الهواجس بجمعها وجعلها جماعية من جهة، وبالبحر بها (نصاً) من جهة أخرى، لكننا نكتشف من خلال المقطع السابق أنه لم ينجح أو لا يريد أن ينجح، فهو يبدأ بالهواجس وينتهي بالصمت وكأنها سيطرت عليه في النهاية.

❖ (مجامر التراب) لا يختلف عن العناوين المضافة، حيث أضاف (التراب) لـ (مجامر) ليصبح التراب جمرًا آخر يحيط بالشاعر، وتخصيص المجامر بأنها للتراب ينقلها من جحيم نعرفه بخصوصيته المتعلقة بالجمر إلى تعبير مختلف حيث الأرض تصبح جحيمًا لا يُطاق، فهي بالإضافة إلى كونها (أرض يباب) و(الأرض الخراب) تزحف على الشاعر الذي يحتاج لصبر (أيوب)، إذ تتعاون قوى الطبيعة لتحطمه (يصرعني الجوع، يعجنني التراب، تنهش لحمي الكلاب)؛ إن (مجامر التراب) العنوان تعبير عن (وطن) من (الجحيم)، تعبير عن اليأس حين يتحوّل ما صنعتته البرودة والشعور بالأرض إلى نار متأججة، ليصل الشاعر إلى عبثية فعل الخلاص.

إن قنديلي لا يقوى على الريح .. وإزميلي خشب
كيف بي أمل أن أنشر ضوءاً؟
كيف بي أرجو بأن أنحت صخرًا؟
وأمزق سجد الغيم بقنديل محطّم؟
ليس في طوقي، بأن أنحت تمثالاً لآمالي مكبر
إنني أخشى الضفادع ..!
وفلول الدود والجرذان تزحف...
نحو قنديلي وأزميلي المعطب ... (١)
إضافة إلى كل ذلك :
وعلى كفي نقوش من نحاس (٢)

(١) الحميد، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٤١ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٤١ .

فهو مصفدٌ فاقدٌ للحرية، يحيط به سياج لا يستطيع تخطيه، وهو ما جعل (مجامر) وحدها لا تكفي، إذ إن (مجامر) يمكنها أن تحيل إلى مجامر حقيقية، وكلمة (تراب) وحدها لا تدل، وإضافتها كما هو حال العنوان أعطاها بعداً دلاليّاً مؤثراً عمّقه النص باستخدام الكثير من الدلالات التي تنقله إلى ذهن المتلقي لإحداث أقصى أثر ممكن، وللعنوان في محتواه ودلالاته جانبه الحركي الذي يدعمه النص بوضوح.

❖ أما القسم الثاني فهو المركب الحملي (الجملة الفعلية)، وهو أكثر حركية من القسم الأول، إذ إن الأفعال تعطي زخماً دلاليّاً قد لا يوجد في الجملة الاسمية بالقدر نفسه، إضافة إلى أن الجملة الفعلية تختلف من واحدة إلى أخرى نظراً لما يطرأ عليها من تغيير كالتقديم والتأخير والنداء والتكرار ونحوها.

❖ يعتبر العنوان (الجملة الفعلية) قليلاً إذا ما قيس بالعنوان المفرد، والمركب الإسمي عند ضياء الدين رجب، وقد وردت العناوين التالية في ديوانه: (أكرم به، قالت الذكرى، أدوا الأمانات، قالت، قولي، سلمت يداك، لا تلمني، سامحني، واختلفنا، تعالي، ذكرتك، تقول، كفكف دموعك، صدقت، تصوّري، لمحتك، حومي، وقالت)^(١) نحن لا نبحت هنا عن تقديم وتأخير وتكبير وتعريف، إذ لا تبدو العناوين السابقة تحتوي على ما يمكن اعتباره تركيباً مغايراً، ولكنه تركيب يعطي بعداً حركياً أكثر، فالنصوص ذوات العناوين (الفعلية) هي نصوص قائمة على جانبٍ سرديٍّ يعجّ بالحوارات والحركة مثل: (واختلفنا)، ف(الواو) ذات دلالة على أن المشهد (الاختلاف) هو نتيجة (أفعال) ولّدته فهي سابقة عليه، وبالتالي يمكن تخطيط العنوان بشكل مبسّط على هذا النحو:

الاختلاف ← الشاعر ← المخاطبة
الحدث ← طرف ١ ← طرف ٢

(١) ديوان: ضياء الدين رجب .

إن الحدث حول اختلاف الشاعر وأثناه على الشروق الذي تفضله هي، والغروب الذي يعشقه الشاعر، وبين الطرفين مدافعة وحجج يسوقها النص فيما يشبه السرد، ليخلص إلى التساوي في الأمانى وإن اختلفا في مسألة الشروق والغروب.^(١)

فالفعل (اختلف) دال بذاته على وجود الحركة في الكلمة ذاتها وفي النص أيضاً، وجميع العناوين المركبة هي من هذا القبيل :

❖ (حومي) عنوان آخر دال على إمكان من إمكانيات الفعل، "فالتحويم حركة الطير وتحليقه حول الشيء"^(٢) ، وفوق ذلك يطرح النص ما يعزز هذه الحركية من خلال رفرقة روح المتوفى، واشتمال الصورة على وصف الحال التي عليها الأسرة وتمنى مشاركتة سكنهم .

(حومي) فعل أمر ألصقه الشاعر ببياء المخاطبة، وهو ذو دلالة على القرب، والتضعيف في (الواو) يمنح المزيد من التأكيد والقرب والاستمرار والأمر، وإن كان يدل في استخدامه على الاستعلاء، فإن ضياء الدين رجب استخدمه في النصف من عناوينه، وجميع هذه العناوين لم تكن دالة على الاستعلاء، بل كانت مضامين النصوص أقرب إلى الانكسار أو الشعور بالخذلان، ومن ثم فإن العنوان هنا عوض ما يحس به الشاعر من ضعف، وإن كان الأمر هنا طلبياً أقرب إلى الرجاء والاستجداء أحياناً .

إن اشتغال العنوان عند (ضياء الدين رجب) ينجز تجربته الشعرية، أو يدل على مضامينها القائمة على الحزن ومنها هذه العناوين المركبة القائمة على الأمر مثل:

❖ (كفكف دموعك)، وهو عنوان دال على الحركة التي يشتغل في إطارها العنوان المركب لتحقيق المعنى، فكلمة (كفكف) وتعاقب الحروف يدل تكرار الحركة (كُف ، كُف)، إضافة إلى ما يصحب الدموع من صوت النشيج والشاعر مأمور بكفكفة دموعه وإخفائها عن الشامتين :

(١) ديوان: ضياء الدين رجب ، ص ٢١٩ .

(٢) ابن فارس، المقاييس، كتاب الحاء، باب الحاء والواو وما معهما من الحروف في الثلاثي .

ولا تبثُّ شكَّاتك

لمن يرى الخُلفَ عيدا

دعهم وكفكف دموعك

ما بين عيني وحسِّي^(١)

فالعنوان بديناميكيته وصف لحالة تعج بالحركة، ورغم (الأمر) في العنوان وإن كان (طلبياً) راجياً متوسلاً فإنه مشابه للعناوين (المركبة) الأخرى التي تعطينا الحركية نفسها، والتي يمكن تتبعها من خلال العناوين المختلفة. أما بقية العناوين المركبة فبعضها لا يخلو من الطابع الحركي الذي اعتبرناه مركز اشتغال هذا النوع من العناوين ومبتغاه للوصول إلى مضامين النص، ونحن في هذا الإطار لا نغفل عما يمكن أن يصف التجربة ويدل عليها.

عناوين الجملة الفعلية عند غازي القصيبي :

❖ (اذكريني، تعالي، أريد، نموت، سأحلم، نفترق، نحلم، خذني إليك، يكفيننا، ستعودين، اعذريني، غني، قل لها، عدت لي، زعموا، اكتفي، مات شاعر، وتعطين كالبحر، نفر فديتك، هاتها، مات فدائي^(٢)، دعني^(٣)، فديتك^(٤)، أرف إليك الخبر^(٥)، أضحكناك^(٦)).

❖ تبلغ عناوين (الجملة الفعلية) المركبة ما يقارب أربعة وعشرين عنواناً، ثمانية عناوين أتت بصيغة الأمر، وأحد عشر عنواناً مضارعاً، وأربعة عناوين بصيغة الماضي، وإذا كانت الأفعال بصفة عامة مناط الحركة فإن غلبة (المضارع) عليها له دلالاته التي تطرح بعض الأسئلة :

. لماذا كانت العناوين المركبة المضارعة أكثر غلبة عند القصيبي ؟

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٢٩٩ .

(٢) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة .

(٣) قراءة في وجه لندن .

(٤) يا فدى ناظريك .

(٥) للشهداء، ص ٥٤ .

(٦) ورود على ضفائر سناء، ص ٥٩ .

.ولماذا كان (الماضي) بالمقابل هو الأقل ؟

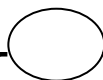
.ولماذا كانت أفعال (الأمر) لها دلالات الاستجداء وليس الاستعلاء غالباً؟

لعل مردّ ذلك إلى أن الأفعال المضارعة دالة بزمنها على الاستمرار وهو صنو الحركة، فالمضارع دال على حركة الفعل المستمرة والدائبة، كما أن الأفعال (زعموا، عدت لي، فديتك، مات فدائي) وإن كانت ماضية إلا أن فيها دلالات الاستمرار فزعموا تعني استمرار الزعم إلى الحاضر وكأن الأمر لم ينته بعد، و(عدت لي) وإن كانت العودة ماضية فهي منذ (عادت) لا تزال إلى اللحظة المعاصرة، و(فديتك) جاء من قبيل الدعاء أو التمنيّ في أن يفتديها، و(مات فدائي) هي مضارعة الدلالة العميقة فيها، لأن الشاعر يرى أن الفدائي وإن (مات) فهو باقٍ حيٍّ ومماته ليس بُعداً سكونياً، بل العكس من ذلك تماماً، إذ إن الموت من أجل الوطن أو القضية هو حياة لأهل الأرض نفسها وحياة للقضية، وأكثر من ذلك حياة للميّت نفسه في الأرض وفي السماء.

❖ أما أفعال (الأمر) وكما تناولنا عند شاعرنا السابق (ضياء الدين رجب) فلم تكن معظم تلك العناوين ذات دلالة (استعلاء)، بل دلالة (استجداء)، وما نجده عند غازي القصيبي أكثر وضوحاً حين نقراً: (تعالى، خذني إليك، اذكريني، غنّي، قل لها، هاتها، دعني). وهو ما يقدم ملمحاً من ملامح الرومانسيّة عند غازي القصيبي الذي يميل إلى (الطلب) في دلالات فعل الأمر.

ومهما يكن فإن تلك الملاحظات لا تغيّر كثيراً من الحركيّة التي يحويها العنوان الجملي المركب، ويحسن بنا الوقوف عند بعض العناوين لبيان تلك الحركيّة التي يعج بها ومن أبرز تلك العناوين :

❖ (أزفّ إليك الخبر) في هذا العنوان يبرز الفعل (زفّ) بما فيه من قدرة مختزنة على الحركة، وكأننا أمام موكب يتحرك فهناك حامل للخبر وخبر ومحمول إليه، وهذا الثلاثي يتحقّق في الفعل (زفّ)، إضافة إلى التضعيف في آخر الفعل، وهو ما يعطي دلالة التأكيد، كما أن النص قد ينقل خبر (موت) إلى أنه مليء بالحركة المستمرة :



نزار أزفُ إليك الخبر

لقد أعلنوها .. وفاة العرب

وقد نشروا النعي فوق السطور ...

وبين السطور.. وتحت السطور ...^(١)

وأتساءل : كيف يكون العنوان محتويًا على تلك الحركية التي نتحدث عنها، وهو

ينقل هذا الكائن السكوني (الموت) ؟

وللإجابة يمكننا الذهاب إلى أن الموت هنا موت مجازي، وحتى لو كان موتاً حقيقياً

فإن الحركة هي في نقل الخبر نفسه، والسعي به إلى من نريد إيصاله إليه، إضافة إلى أن

النص لا يتحدث عن الموت نفسه بقدر ما يتحدث عن أسباب الموت، وردة فعل العرب تجاه

الخبر وما وصلت إليه الأمة من ضعف :

وقد صدر النعي ...

بعد اجتماع

يضمُّ القبائل ..

جاءته حمير تحذو مضر^(٢)

هنا اجتماع للنعي تتزاحم فيه مناكب (العرب) ، وقد رمز لهم الشاعر ب (حمير ومضر) ،

وب (سام) و (شارون) للآخر. ثم نُشر النعي وعلى حساب العرب أنفسهم:

ندفع من قوتنا ...

لجرائد سادتنا الذابحين

ذكاءً يحيّر..

كل البشر^(٣)

لنتابع الحركة في بعض المقاطع من النص وسنجدها لاتكاد تتوقف عند حد :

إذاعاتنا لا تزال تغني

(١) القصبي، غازي، للشهداء، ص ٥٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٦.

ونحن نهيم بصوت الوتر
وتلفازنا مرتع الراقصات
فكفل تتثى .. ونهد نَفَر
وفي كلِّ عاصمةٍ مؤتمر
يباهي بعولة الذلِّ ...
يفخر بين الشعوب ...
بداء الجرب^(١)

غناء الإذاعات وحركة الرقص وجلبة المؤتمرات التي تبشّر بالعولة الذليلة.

وفي "دزني لاند"
جموع الأعراب
تهزج مأخوذة باللعب
....
وفي "الشانزليزية" ...
سددنا المرور...
منعنا العبور
وصحنا :

"تعيش الوجوه الصبّاح"^(٢)

ويمضي النص في هذه الحركية وهذه الصور المتتابعة الحية (ابن أيوب) مرتهن لدى بنوك (أمريكا)، و(بيبرس) يقضي إجازته بين النساء التتريات، واللافت في الأمر أن النص الذي بدأ بحركية العنوان والمتحدّث عن خبر موت العرب ينتهي بالموت.

سئمت الحياة
بعصر الرفات

(١) القصيبي، غازي، للشهداء، ص ٥٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥٨ .

فهيئ بقربك لي حفرةً

فعيش الكرامة

تحت الحفر^(١)

لكن الملاحظ أن (الموت) النهائي ليس سوى حياة أخرى، بل هو الحياة، إذ الموت الحقيقي هو (الحياة) على هذا النحو من الهوان والذل، وتعطي عبارة (عيش الكرامة تحت الحفر) دلالة الحياة للموت باعتبار الموت بكرامة هو طريق للخلود، فهو (عيش تحت الحفر)، فقد جعل الشاعر الموت (عيشاً) وإن كان تحت التراب.

❖ وتحت عنوان (ستعودين) استخدم الشاعر (السين) الدالة على قرب التحقق، ولم يستخدم (سوف) الدالة على التسويف، ويرتبط فعل (العودة) بالشاعر وبالمخاطبة. ويرسم ذلك صورة لكيفية (العودة) التي سنراها من خلال النص في بعدها الحركي :

ستعودين .. بعد أن يهدأ الشوق

بجنبي .. وتصمت العاصفات

ستعودين لي حطاماً كئيباً

مزقته الذنوب والشهوات

تشدين الحياة في قلبي الحما

ني ولكن هيهات.. أين الحياة؟^(٢)

فالنص يبدأ بالعودة وينتهي بالحياة، وكأننا أمام متلازمة تقول إن عودتها هي الحياة بالنسبة للشاعر، إضافة إلى أن النص يمتلئ بالأفعال وبما يدل على الحركة الصاخبة (العاصفات، الحطام، مزقته، العاصفات، الحياة، الشهوات).

ورغم أن عودتها كانت بعد كل ذلك، أي بعد صمت العاصفات، وهي تعود حطاماً تشد الحنان والحب إلا أن النص نقل لنا ما كانت هي، بل أن الحركية لا زالت فاعلة

(١) القصيبي، غازي، للشهداء

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٤٢٦ .

رغم قرب نهايتها من خلال مدلول (السين)، إلا أن العاصفات لا تزال لم تهدأ بعد، ولا يزال الشاعر قيد الانتظار .

ومع ذلك فإن الشاعر عند عودتها يرى فوات الأوان (هيهات... أين الحياة)، ويجزم الشاعر بعودتها ليس فقط من خلال (حرف السين)، بل من خلال تكرار (ستعودين)، ومن خلال جزم الشاعر بعودتها، فهو ينقل صورة متحركة للمتلقي تعكس حالة داخلية مضطربة أكثر مما هي حالة خارجية، أي أن تلك العاصفات والشوق عبّر عنها الشاعر بكلمة (بجنبي)، فالحالة حراك داخلي وصراع في نفس الشاعر، وعندما تعود (حطاماً) مزقتها الذنوب والشهوات فهي تعود إلى (حطام) آخر هو قلب الشاعر نفسه، إذ يوحي هدوء (العاصفات) و (الشوق) إلى تحوّل قلبه إلى حطام فهي عائدة حطاماً إلى حطام .

سعد الحميديين:

رغم كثرة العناوين المركّبة عند (سعد الحميديين) إلا أن العناوين المركّبة (الفعليّة) قليلة، إذ لا تتجاوز بضعة عناوين: (ابتعد عنها ودعني، وماتت الأشعار واقفة، وتنتحر النقوش أحياناً، سأمدّ يدي).^(١)

❖ فعند مطالعة عنوان (ابتعد عنها ودعني) نجد فعلي أمر (ابتعد - دع)، وإذا كان الأول يؤدي إلى الثاني فإن كليهما دالّان على الحركة، وهو (أي العنوان) أمر ناتج عن غضبة الشاعر الموجهة تجاه قضية تشغل العرب ولا تزال، وعند تتبع الحركيّة في النص نعثّر على انتشارها، ولعل الاستمرار يشي باستمرار قضية فلسطين بدون حل ناجح حتى اللحظة .

إنني أخدع عقلي

إنني أرغم نفسي

يا ترى كيف أصدّق

أن من كان .. وما زال ..

(١) الحميديين، سعد، الأعمال الشعرية.

يدوس البرعم
يسحق الصخر، ويكوي الطين
بالنار وبالقار المحمى^(١)

(أخدع، أرغم، أصدّق، ما زال، يدوس، يسحق، يكوي)، فقط في هذا المقطع يحشد الشاعر مجموعة من الأفعال التي تعزّز دلالات النصّ الذاهبة إلى الشعور بالظلم والقهر الذي يمارسه اليهود على أرض فلسطين .
ويستمر النصّ في تقديم الصورة المليئة بالحركة الصاخبة على امتداد النصّ:

يا ترى هل مادّت الأرض
لما أملك من إحساس نفسي
وبمن حولي
غير مجردٍ ...

(وبلادي وإن جارت عليّ عزيزة)^(٢)

والمقطع السابق ينقل عبثية الفعل أمام عدوٍّ قادرٍ على المراوغة باستمرار.

إن يكن سارق النار الذي كان هواه

يتمادى

يتطاول

يقراً الأسفار

يختار منها

ما يرى أنه القادر يحيا

ويحيا ساكناً ما يبتغيه^(٣)

وإذا كان العنوان يقدم حركية مقترحة فالنصّ يقدم حركية متحققة من خلال جميع المقاطع، ومن خلال حشد الأفعال الصاخبة، ويكفي أن نطالع مقطعاً واحداً

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٣٧٣ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٧٤ .

(٣) المصدر السابق، ص ٣٧٥ .

لنتعرف على توظيف الشاعر للأفعال، وهو ما يناسب المضمون الذي يتحدث عن قضية هي موضع حراك سياسي عالمي، وموضع حراك كمعركة قائمة على الأرض ولا تزال مستمرة، والحديث عن حالة حرب لا بد أن نتوقع مثل هذه الجمل الفعلية :
(قطف الأزهار، قطع الأوصال، كسر الأغصان)، مع التنبه لتضعيف الأفعال ودلالته التي توحى بالقوة والإمعان في الفعل والمبالغة فيه .

ونطالع (يكنس الأعضاء، يقذف الحقد، يحمي الحقد، يطلب الثأر، يزعم، ترفع الأعلام، يبرق الإعلام، يتعالى، لن تقدم، تؤخر، يمدّ الرجل، جزرأسي، خبت، صار فعلاً، دقّ، توارى، انزوى الصوت، تتلكأ، برزت، تحبل، تليها، تقنفيها، اشتدت، التوت، يشنق، تمحي، تمعن، تعصف، هتفت، بُحت حناجرنا، عدنا في انكسار، نزهو بثوب مستعار، يسوؤك، أرجوك، دعني، ابتعد، ملّ، أخشى، يمحو، يأتي).^(١)

❖ لقد كان العنوان أميناً في نقل (الفعل) الذي يعج به النص، كما كان النص مزدحماً بالأفعال التي عكست الحالة التي يتحدث عنها، ففعل واحد من الأفعال السابقة كاف جداً للدلالة على جو النص، فما بالناس والشاعر يوظف كل تلك الأفعال على امتداده لينقل إلينا الشعور بأبعاد الدلالة التي يكتنز بها، ولعل حشد الشاعر لكل تلك الأفعال هو ترسيخ للعبثية التي يشعر بها نتيجة ممارسات العدو من جهة، واستسلام العرب من جهة أخرى، إضافة إلى أن الأسماء الواردة في النص لا يمكن إغفالها وإن كانت أقل بكثير من الأفعال ولكنها متضافرة معاً لخدمة المعنى.

❖ وفي عنوان (صورة تتضاءل على القرب) عني الحميدان بالمفارقة، التي تكمن في أن الصورة (تتضاءل) على القرب، وهو عكس ما يحدث في العادة إذ تكبر الصورة كلما اقتربنا منها.

وقد مارس الشاعر تلك المفارقة داخل النص نفسه، وهو ما تظهره صورة المفارقة اللفظية بين قولهم وقوله، وصورة المفارقة التخيلية لسفينه الذي (يعشق عباب الرمال)، و(يجدّف، يبحر) :

(١) الحميدان، سعد، الأعمال الشعرية

إن بي مثل ما بك
ألبس ثوب الرقابة

...

- يقولون لا يعرف "الاتيكيث"

مفرقاً في الجلافة...

يحب الصحارى

ويحدو الجمال

- يقول :

سفيني يشق عباب الرمال

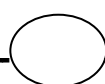
يجدف بالخف..^(١)

فنحن أمام رجل يتعالى على المدنيّة ، التي يراها رديفة (التلّون) و(الارتشاء) و(الرقابة)، بينما ينتصر الشاعر للصحراء كرمز للحرية، فلماذا كانت الصورة تتضاءل عن القرب؟

لعل ما يعنيه (الحميدين) هنا هو أن الاقتراب من الحياة المدنيّة أكثر يؤدي إلى اكتشاف تشوّهاتها ، وبالتالي ينقلب الإعجاب والإكبار وحالة الإبهار التي يعيشها المرء لأول وهلة إلى استصغار ، فهو كلّما اقترب منها رآها أصغر مما كانت تبدو عليه.



المبحث الثاني
الصورة الفنيّة



لا يوجد تعريف جامع مانع للصورة الفنيّة عند المحدثين، وهو ما يعني بالتالي عدم وجوده عند القدماء، إلاّ أن ذلك لا يعني عدم تعاطيهم معها وتناولها .
الصورة الفنيّة عند القدماء :

لقد ورد مصطلح التصوير عند الجاحظ حين قال "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"^(١) ، وحديث الجاحظ عن التصوير يُعد من أقدم النصوص، وقد تنبّه فيه إلى أهميّة الصورة لمنح النص قيمة فنيّة وجمالية ضروريّة، وهو ما أفاد منه البلاغيون فيما بعد. فهذا أبو هلال العسكري يشير إلى الصورة في الإبانة عن حدّ البلاغة "وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة..."^(٢) .

وقد تناول عبد القاهر الجرجاني مسألة الصورة حين قال : "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً"^(٣) .

وما نخلص إليه هو أن التراث العربي عرف الصورة الفنيّة مع اختلاف تسمياتها لديهم .

(١) : ، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣ (١٩٦٩م)،

١٣/٣ .

(٢) :

(٣) :

(



الصورة الفنيّة عند المحدثين وأهميتها :

إذا كان المحدثون يختلفون في تحديد مفهوم الصورة الفنيّة فإنهم يتفقون على أهميتها، وربما يكون في ذلك بُعد إيجابي من حيث فتح المجال للمزيد من التأمل والابتكار لإخراج المزيد من الصور.

❖ يعرف الدكتور عبد القادر القط الصورة الفنيّة بأنها "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها (...) والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم صورته الشعريّة...".^(١)

❖ ويرى الدكتور (جابر عصفور) أن الصورة الفنيّة : "... طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير".^(٢)

❖ أما الدكتور (إحسان عباس) فنظر إلى الصورة من زاويتين :

"الأولى : إن الصورة تعبير عن نفسيّة الشاعر، وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام . والثانية : إن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة . ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوّة الخالقة"^(٣). ويرى الدكتور (علي البطل) أن هناك تصنيفين للصورة الفنيّة فالأول: "تصنيف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصريّة وسمعية وشميّة، وذوقية ولمسيّة، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس، ويضاف إليها الصور الحركيّة والعضوية (...). أما التعريف الثاني فيدرس الصورة باعتبارها تجسّد رؤية رمزيّة، ويهتم منها بالأنماط المكررة، التي سمّيت بعناقيد الصور..."^(٤)، وترى (بشرى موسى صالح)

(١) القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢ (١٤٠١هـ / ١٩٨١م)، ص ٣٩١ .

(٢) عصفور، جابر، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط ٣ (١٩٩٢م)، ص ٣٢٣ .

(٣) عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٢، ص ٢٣٨ .

(٤) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط ١ (١٩٨٠م)، ص ٢٨ .

أن أهميَّة الصورة تكمن فيما "تحققه من إظهار الصلات بين الموجودات والإحساس بها، أو بمعنى آخر علاقة الأشياء وصلتها بحالة المبدع الشعورية، والتعبير عن الأثر الوجداني الذي انطبع في ذاته عنها"^(١). وبعد هذا العرض المبسّط للصورة الفنيَّة يمكنني القول إن أهميتها تأتي من خلال ماتضيفه للمعنى من عمق وجماليَّة، ولاقيمة لها إن هي بقيت شكليَّة.

وأتساءل هنا:

كيف يمكن تناول الصورة الفنيَّة في عناوين نماذجنا الثلاثة ؟

وقد رأيت أن أتناول (الصورة الفنيَّة) من حيث التركيب اللغوي، وما يتضمنه من تكثيف في الصورة باستخدام التقديم، والتأخير، والإضافة، والنداء واستعمالاته، وبعض الصور الأخرى .

(١) صالح ، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت (١٩٩٤م) ، ص ٩ .

ضياء الدين رجب :

من خلال قراءة شعر (ضياء الدين رجب) لا نعثر على أي عنوان فيه تقديم وتأخير، وهو دلالة على ميل الشاعر إلى التقليدية، ولكن ذلك لا يعني عدم العثور على عناوين تلعب فيها الإضافة والنداء وبعض الانزياحات دوراً دلالياً مهماً، وسأتناول بعض العناوين على سبيل الانتقاء على النحو التالي:

الإضافة	- صدحة المجد - هوى الجحيم - خواطر ليل
النداء	- يا فيصلا
صور أخرى (الوصف)	- البراءة الحاملة - الأمل الحائر

الملاحظ في المجموعة الأولى هو إضافة (نكرة) إلى (معرفة) في العنوانين الأولين ، وإضافة نكرة إلى نكرة في العنوان الثالث (خواطر ليل).

كما نلاحظ أن (المضاف) في الثاني والثالث (هوى، خواطر) هي أشياء غير محسوسة، فيما المضاف في العنوان الأول (صدحة) هو شيء محسوس (مسموع)، وعلى العكس تماماً يكون المضاف إليه فهو (غير محسوس) في العنوان الأول (المجد)، ومحسوس في العنوانين الآخرين (الجحيم، ليل).

وبالنظر إلى الصورة في (صدحة المجد) نجد الشاعر يجسد (المجد) ويضفي عليه طبيعة حيّة، وخصيصة هي من خصائص الكائن الحي (الغناء)، وهو ما ينقلنا إلى صورة متخيلة عن المجد الذي تشير دلالاته إلى الرفعة والزهو والعلو، فما بالك بإضافة (صدحة) إليه لتتكون تلك الصورة العميقة للمجد وإعطائه المزيد من الحركة والحياة بدلالة (الغناء)، كما أن الإنسان هو الذي يغني فكأن التعبير بالمجد يعطي الشعور بتمثل الإنسان مجداً يصدق.

يقول الشاعر :



تتسامى في روحه صرخة المجد

د وللمجد صرخة في القلوب^(١)

❖ أما عنوان (هوى الجحيم)، فإن صورته تأتي من عدة جهات ، منها أن المتعارف عليه هو (جحيم الهوى) وقلب الشاعر لهذا التعبير هو مفارقة جعلت من (الحب) جحيماً مسكوناً باللوعة والألم ، كما أن إضافة (هوى) إلى (الجحيم) تجسيد للهوى ونقل له من كونه غير محسوس إلى أن يصير محسوساً ، والصورة في مجملها تأتي للدلالة على عذابات الحب التي يستعذبها الشاعر :

عذب اللهب كأن أجّ ضرامه

شُعْلٌ صَنَعْنَ مِنَ اللَّظَى أَنْغَامَا^(٢)

❖ وتحت عنوان (خواطر ليل) نجد قصر الخواطر على الليل، مما يجعل من الخواطر هنا خواطر ذات خصوصية هادئة تنقل لنا صورة الشاعر المتأمل، وهو ما يذهب إليه النص في بعد إيماني :

يا ليل فاذكر أحمدا واذكر صحابته وآله

فلعل ذكرى من نحب تردّ للقلب ابتهاله^(٣)

وهنا جعل الشاعر (الخواطر) مجسّدة وكأنها تتقاسم معه الليل ، ويستأنس بها. ❖ وفي مجموعة (النداء) وهو "طلب الإقبال... ولم يكن المعنى العقلي وحده لطلب إقبال الحي العاقل الذي لا يجاوز امتداد صوت المنادى كقولك : "يا فلان" ، وإنما جرى طلب الإقبال في متصرفات كثيرة جداً"^(٤).

فقد "نودي الحي غير العاقل من النوق والطير والوحش وغيرها ... وأكثر هذه المواقع تجري في السياقات المليئة ذات الحسّ الطاغى..."^(٥).

(١) :

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٧٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٤١٤ .

(٤) أبو موسى ، محمد ، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، ط٢ (١٤٠٨هـ/١٩٨٧م)، ٢٦١.

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

❖ وينادي الشاعر (الطير) تحت عنوان (يا طير)، ويستخدم (يا) وهي لنداء البعيد لرسم صورة الطائر البعيد، وليس البعد هنا بعداً مكانياً فحسب، بل بعد في الحال، فالطائر (طليق) والشاعر يرسف في قيد الأسر، وهو ليس أسراً بمعناه الحقيقي المتعارف عليه :

يا طير هل يشكو الطليق كما شكى القيدَ الأسير^(١)

إضافة إلى أن الطير يرسم الألفة التي يحس بها الإنسان مع هذا الكائن، وقد تحدّث الشعراء كثيراً إلى الطير واعتبروه رمزاً للحريّة والانطلاق، كما هو الحال هنا، وقد كرّر الشاعر النداء لتميرير مشاعر متباينة تلتقي حول نقطة الإحساس بالعزلة، وإطالة الحديث والمناجاة مع الطير لكسر لتلك العزلة :

يا طير ربّةٍ سابحٍ في الجو في اليوم المطير

...

يا طير هل في الروض من حسنٍ إذا جفّ العبير

...

يا طيرُ غنّ لنا وللأيام باللحن المثير

يا طير أنت بقيّة الإنسان في الدنيا الغرور

يا طير أنت الفن أنت بشيرنا أنت النذير

يا طير عزّ الوحي والإلهام وانطلق الصفير

يا طير فاصدح بالشجون فأنت معجزة العصور^(٢)

لقد كان النداء لما لا يعقل لغرض فني، وكان التكرار تكريساً للصورة التي تكتمل من خلال النص، وقد نجح الشاعر في التماهي مع الطائر الذي أصبح (بقيّة الإنسان)، واستخدمه الشاعر رمزاً للحريّة، ومرّر من خلالها شجنه باعتبار الطائر

(١) ديوان : ضياء الدين رجب، ص ٤٠١ .

(٢) المصدر السابق، ص ٤٠٢، ٤٠٣ .

يرتبط دلاليًا بالحزن غالباً ، إضافة إلى ما للترتار الصوتي في (طير) من "إيقاع موسيقي متواتر، مما أكسب الأبيات إيقاعاً صوتياً متناغماً"^(١) .

❖ كما ينادي الشاعر الليل تحت عنوان (يا ليلة حوت النبوغ)، وفي نداء (ليلة) ووصفها بأنها (حوت النبوغ) إشارة إلى الزمان وجعله محتوى للإنجاز باعتباره أكثر خلوداً من المكان، كما أنه جعل (الليل) شريكاً في الفرح، إضافة إلى ما في (حوت) من دلالة على الاحتضان والحب، وهو ما يناسب (النبوغ) الذي يجسّمه الشاعر :

يا ليلة حوت النبوغ مجسّماً

في نخبة هم صفوة الأخيار^(٢)

وما نلاحظه أن (نداء) ما لا ينادى عند (ضياء الدين رجب) لم يقصد منه طلب الاقتراب بمعناه الحرفي، بل كان نوعاً من التماهي مع الأشياء واقتراباً منها رغم مناداتها بـ (يا) التي تستخدم لمناداة البعيد، ولم يقتصر الشاعر على ذلك بل نادى الإنسان كما في عنوانه (يا فيصلاً)، واستخدم (يا) للدلالة على العلو، كما أن النداء للملك بالاسم المجرد فيه شيء من دلالة الالتفاف حول الملك وزوال الكلفة، كما استخدم الشاعر الاسم (فيصل) بمعناه البعيد على سبيل التورية :

يا فيصلاً للحق يجلو غيبها

بالرأي آونة وبالقرضاب^(٣)

وهو تعميق للدلالة، كما أن استخدام (الرأي) و(القرضاب) موازٍ تماماً لاستخدام فيصل بمعنييه .

وفي المجموعة الثالثة (البراءة الحاملة، فجيعة الحب الحالم، الأمل الحائر) تتلخص الصورة في العناوين الثلاثة في الوصف حيث وصف البراءة بأنها حاملة، والحب بأنه (حالم) و(الأمل) بالحيرة .

(١) باقازي، أحمد عبدالله، شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة، ص ٩٤، وقد تحدّث المؤلف عن تكرار كلمة (الطير) في قصيدة (خاطرة الولاء) .

(٢) ديوان : ضياء الدين رجب، ص ١١٤ .

(٣) المصدر السابق، ص ٨١ .

لقد أعطت تلك الصفات الموصوف بُعداً دلاليّاً مهماً، ففي (البراءة الحاملة) نستشعر أن البراءة ليست براءة عاديّة، بل نقلها الشاعر إلى براءة أكثر سعادة وجمالاً، وكأنها البراءة في صورتها الأصليّة غير المفتعلة، فهو حديث عن براءة أنثى لكنها (براءة) تشبه براءة الطفولة في صورتها الحاملة :

إنما هذه الطفولة أسراب شفاف لا تعرف الأوحالا

...

هي أنفاسها اللطاف هي المثل العليا لعمرى براءة وجلالا^(١)

ومما يكرّس معنى (البراءة) ورود تلك الكلمة (طفل) واشتقاقاتها وانتشارها في النص : (الطفولة، جاوزوا الطفولة، ربّ طفلٍ، ربّ طفل، أكابراً أطفالاً)، ورغم ذلك فإننا نلاحظ تجاوز القصر على الطفولة في بعض التعبيرات مثل: (جاوزوا الطفولة، أكابراً أطفالاً)، وهو ما يعني أن البراءة (طفوليّة)، لكنها تكبر مع حبيبته لتنتقل إلى براءة أكثر (حلماً)، وأكثر رقيّاً لتصبح (براءة حاملة)، حتى أن الشاعر يصف (الصحو) بأنه (حالم) في نص آخر مشيراً إلى أنه يكفي طيفها الحالم أثناء نومه :

وحسبي منها في الكرى طيف حالم

ولو حسبتني في عداد الصواحب^(٢)

ف نجد إضافة إلى (البراءة الحاملة) هناك (الصحو الحالم) و(الطيف الحالم)، وهو ما يعني أن الشاعر منح صفة (الحالم) لموصوفات تحتاج إلى هذا البُعد الدلالي الإيجابي لتعميق الصورة (البراءة، الصحو، الطيف)، وهو ما نجده أيضاً في (فجيعة الحب الحالم)، فقد وصف الحب بأنه حالم وهو ما يزيد من (الفجيعة) لتكون أكثر قسوة .
أمّا (الأمّل الحائر) فالأمّل هو نوع من الانتظار الإيجابي، لكن كلمة (حائر) جعلته أملاً متردداً حتى أن الشاعر اعتبره أكثر إيلاماً من (الأمّ السافر) وفضل الأخير عليه :

وعاطيتني الأمّل الحائرا تمنيته : الأمّ السافرا^(٣)

(١) ديوان : ضياء الدين رجب ، ص ١٤٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٨٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٥٥ .

وقد استغل الشاعر تقارب الحروف في (أمل) و(ألم) ليجعل الاثنين متساويين بل ليجعل (الأمل الحائر) أكثر إيلاماً وقسوة .

والمجموعة الأخيرة التي أشرت إليها تلتقي في كونها أشياء غير محسوسة (البراءة، الحب، الأمل)، وقد أضفى عليها الشاعر صفات إنسانية (الحلم، الحيرة) لتجسيدها وجعلها أقرب للتصور.

غازي القصيبي :

عناوين النصوص	الصورة في :
- درب الخطايا ^(١) - حكاية مهر الرياح ^(٢)	الإضافة
- يا قلب - يا صحراء ^(٣)	النداء

❖ في (درب الخطايا) كانت كلمة (درب) كلمة محايدة الدلالة، وأضاف إليها الشاعر (الخطايا) لتوجيهها، كما جمع (الخطيئة) لتكون (خطايا)، وقد ارتبط الدرب هنا بوحشة الخطايا، وجعل الشاعر من خلال النص (الليل) مسرحاً لفتاة اختارت درباً وعراً مودعة البراءة :

حسنا ما أقسى المساء يلفّ بسمتك المضيئة
ويخط في عينيك ما تمليه كاتبة الخطيئة
ويشير ظلّ الإثم والشهوا ت في الشفة البريئة^(٤)

لقد كان (درب الخطايا) مظلماً عمّقه الشاعر من خلال النص، مما منح الصورة في العنوان ظلالاً مهمة مثل : (الباقيات، الدموع، المحرقات، الليل، أقسى، الإثم،

(١) القصيبي ، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٣٧٥.

(٢) ورود على ضفائر سناء، ص ٧٩ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٦١، ١٤٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

الشهوات، تعبث، أكفه السود، ويحك، الظلام، تقذف، تتعثر، موحش، النهم،
الدم، النار، تفزعين، ذبل، نفترق، مأساة، مصرع، الدامي).

❖ أما (حكاية مهر الرياح) ففيها إضافتان، إضافة (مهر) إلى (حكاية) وإضافة
(الرياح) إلى (مهر)، واستخدم الشاعر كلمة (حكاية) في البداية لجذب القارئ الذي
يميل عادة إلى استكشاف العوالم الحكائية، إضافة إلى (مهر الرياح) وما فيه من
صورة غير مألوفة، ويبقى هناك تساؤل عن (الحكاية) وعن (مهر الرياح)، ما هي
الحكاية؟ وما هو مهر الرياح؟

ويجيب الشاعر من خلال الإهداء أولاً: "كتبت لصغار فلسطين"^(١) وهو ما يبرر
استخدام الشاعر أيضاً لكلمة (حكاية)، وتبدو صورة (مهر الرياح) أكثر تميّزاً من
غيرها من عناوين (القصبي)، فقد جعلنا أمام فارس (أسطوري) كأنه مهر يركض في
الفضاء:

كان عنيفاً جامح الجماح

ويعشق الحرّية

كأنه براءة الوحشيّة^(٢)

لقد تحوّل (الفتى) إلى (أسطورة) تقف في وجه الظلم، لكنه احتفظ بملامحه الإنسانية:

كان اسمه مهرَ الرياح

كان وسيماً (أبيضاً)

ومُشرباً بزرقه

كأول الصباح^(٣)

وهو ينبعث عندما يتآمر ضده الآخرون:

وارتفعت من باطن الأخدود

غيمتان

(١) القصبي، غازي، ورود على ضفائر سناء، ص ٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨١.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٩.

عليهما مهر الرياح^(١)

وقد تحرّك (القصبي) في العنوان السابق على عدّة مستويات جميلة حققها من خلال النص :

- حكاية وهي تصلح للأطفال ، كما أن النص كان يوظّف الجانب السردي ، فأصبحنا أمام حكاية بالفعل.

- (مهر الرياح) وارتباط (المهر) الذي يطير بحكايا الأطفال ، بل أن الشاعر جعله (أبيض) "كان وسيماً أبيضاً"^(٢) .

- الرياح باعتبارها جالبة ورمزاً للخير (المطر).

فلماذا لم يقل (الريح) ؟ وهل السبب هو ارتباطها بالعذاب والتدمير ؟

وبرأيي أنه استخدام (الرياح) لأنه أمام حكاية شعرية موجهة للصغار (الكبار) ، ولأن القوّة التي يستخدمها (مهر الرياح) كانت ولا تزال موجهة للخير والذب عن الأرض والعرض .

وثمة سؤال عن البناء الفني ذي الطابع الرمزي ، وهل يصلح للصغار ؟

ويغلب عندي أنه من النصوص التي لا تخلو من عمق ، وربما يعني ذلك أن الشاعر يرى صغار فلسطين (كباراً) فعلاً ، ويبقى هذا المذهب صحيحاً لو كتب بدل ذلك في الإهداء (كتبت لكبار فلسطين) ، وأياً كان الأمر فالعنوان نقل صورة مركبة عضدها النص وزادها عمقاً من خلال طابع سرديّ ولغة لا تخلو من بعض الرمزيّة.

أمّا بالنسبة للنداء فإننا نجد أن الشاعر قد نادى :

أدوات النداء	ما ينادى	ما لا ينادى
(يا) للبعيد	- يا سمياً - يا ريم	- يا قلب - يا صحراء
(الهمزة) للقريب	- أبا خالد	

(١) القصبي، غازي، ورود على ضفائر سناء ، ص ٨٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٩ .

❖ نداء القلب والصحراء "ينزع منزعاً نفسياً واحداً هو الإحساس بالاندماج في الأشياء والاقتراب منها وبث الروح الإنسانية فيها، لتكون قادرة على المشاركة والإحساس بما يحسّه الشاعر من مشاعر مختلفة (...) هنا يحرص على إحياء الأشياء من حوله وتأنيسها... " (١).

وإذا تفهّمنا نداء الشاعر للصحراء ب (يا) البعيد، فعلياً مساءلة النص حول نداء الشاعر لك (قلب) بنفس الأداة رغم أنه أقرب إليه من غيره :
حنانيك يا قلب فيما الخفوق

وهل كان ما كان إلا خيالاً ؟
وفيم تحنّ إلى عهدها ؟
وقد أرقّتك الليالي الطوالاً ؟
دع الوهم يا قلب .. ماذا جنينا
من الحب لما عشقنا المحالاً ؟ (٢)

لقد ذهب قلب الشاعر مذهباً بعيداً عنه، فهو دائم الحنين والاضطراب مما جعله يحس بابتعاده، وهو يريد استرجاعه هادئاً ساكناً، ومع ذلك فقد تودّد إليه وأشعره بالألفة :

فديتك يا قلب لن تستباح
ولن ترتمي في التراب مُذالاً
سنصمد يا قلب للعاصفات
ونوسعها ثورة ونزالاً (٣)

لقد كان نداء الشاعر لقلبه ب (يا) البعد نقلاً لإحساسه بفقدان السيطرة عليه وابتعاده فأراد استعادته، كما أن (يا) للبعيد تناسب مدلول (قلب) المتغيّر والذي لا يثبت

(١) ()

(٢) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١٤٢ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٤٤ .

على شيء، ومن هنا كان قربه أيضاً من الشاعر في نهاية النص تعميقاً لتلك الدلالة (فديتك ، سنصمد) .

❖ أما عنوان (يا صحراء) فهو نداء ما لا ينادى وب (يا) البعيد :

وظفت الكون لم أعر

على أجذب من أرضك

على أطهر من حبك

أو أعنف من بغضك

وعدت إليك يا صحراء

على وجهي رذاذ البحر

وفي روعي سراب بكاء^(١)

إذن الشاعر يعود للصحراء وهي ثابتة المكان، فلماذا ناداها ب (يا) البعد؟ ذلك لأنه من تغرب وابتعد، ورغم أنه وهو يقف على حافظها يشهد أنه ما زال بعيداً، وفي هذا دلالة على أنه يريد أن يتماهى معها وأن يصبح جزءاً منها، كما أنه قد ناداها وكأنها تسمع وتجب، وتغضب وتسامح، وبالتالي فإن الصحراء هنا هي إنسانها الذي يعيش عليها ويتخلق بأخلاقها.

سعد الحميدي :

في إطار الصورة الفنية في عناوين (سعد الحميدي) أبحث كما فعلت مع النموذجين السابقين في حزمة مقترحة للبحث عن المعنى، إذ إن الصورة الفنية تهدف إلى صنع دلالات وإيحاءات معيَّنة من خلال تركيب العنوان على نحو ما سعياً لإنجاز الصورة التي يريدتها الشاعر .

- خيمة أنت	- التقديم والتأخير
- وللحروف رماد	- الإضافة
- مجامر التراب.	

(١) القصبي ، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٦١ ، ٢٦٢ .

- منابت السرى.	
- أيورق الندم ؟ - إيقاعات متورّمة ^(١)	صور أخرى

❖ التقديم والتأخير :

في عنوان (خيمة أنت) يقدم الشاعر (خيمة) ويجعلها رمزاً للوطن والأمن وتقديمتها دلالة على حاجة الشاعر للأمان:

ظليليني...

خيّمي

فإنني لا أزال

ليس لي مثل ، رمية رمح

/ قيل: أولى ... فهي أولى / ^(٢)

وتقديمه لها تقديم للأمن على ما سواه، وإحساس الشاعر بالرغبة في الدفء والعودة، وقد رسم الصورة من خلال هذه اللعبة الفنية لنقل حاجته إلى شيء من التوازن، فهو يبدو في نصه إنساناً مرتبكاً تائهاً:

- أهوى ... لا أهوى

- يجابهنى التأمل.. أين كنت

...

شدّوا ركابهم

إلى وادي الظلال ^(٣)

كما نعثر على تلك الحالة في مجموعة من التعبيرات أيضاً مثل: (أأنا ... أنا، ماذا دهاني، أبحثت ملياً عن دربك، أتسير بلا مهل أبداً، آحاد.. وجماعة، ما كنت يوماً.. لا / ذاتي ولا / ذاتك).

(١) انظر : الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٣ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٦٢ .

إن الحاجة إلى الشعور بالثبات والاستقرار حالة أراد الشاعر الإيحاء بها من خلال تقديم كلمة (خيمة)، فلماذا (خيمة) بالذات؟ ولماذا ليس بيتاً وهو أدعى للثبات؟
لعل مرد ذلك إلى أن الشاعر يعيش حالة تشتت قصوى، وهو بالتالي لا يطمح في أكثر من (خيمة)، كما أنه وهو بهذه الحالة القلقة لا يؤمن بالأشياء، و بالتالي فإن الخيمة تحمل رمزاً لإمكانية معاودة الترحال مجدداً، وكلمة (أنت) هي حالة تماهي بالغة بين (أنثاه) وبين الأمن والاستقرار، كما يتماهى الشاعر معها أيضاً. كما في عنوان الديوان - (خيمة أنت والخيوط أنا).

❖ عنوان (وللحروف رماد) يقدم الشاعر (الحروف) لأنها مناط بحثه، فهو يشعر بالعجز أمام الكتابة، لأن كل ما حوله يدعو للإحباط:

أوراقى بيض ... أرجعها

للسائل دون جواب^(١)

وقبل ذلك نلاحظ (الواو) وكأن هناك أشياء أخرى سابقة للرماد، أو وجود ما له علاقة به، وهو ما نجده لعنوان آخر للشاعر هو (وللرماد نهاراته)، وإذا كان الشاعر قد أحر (رماد)، فإنه ظلّ مبتدأً له ما يسوّغه، فبقي محور اهتمام النصّ، ويقدم العنوان صورة للإحباط، واحتراق الأشياء بما فيها تلك التي تستعصي على الاحتراق (الحروف)، وهي مناط الخلود والبقاء، وبالتالى ينقل لنا الشاعر صورة يأسه من خلال العنوان والنص أيضاً، فكل الأشياء أصبحت مقلوبة، وهو ما يعمّق إحساسه باليأس والضياع، كما أن تأخير الرماد له دلالة الواقع حيث الرماد نتاج أخير للاحتراق:
والصورة صارت مقلوبة .

ودخان ورماد أزرق ..

لا ينبئ عن ومضة برق، أو مصباح قنار^(٢)

ونقرأ بعض التعبيرات التي تكرّس دلالة العنوان مثل :

(١) الحميدى، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٤١٣ .

(٢) المصدر السابق .

(الدرب يتيه بخطواتي، ضياع الدرب، ضياع في ضياع، الدنيا تجري بالمقلوب، القوم نيام، معصوب العينين، تصارع، ضجّة، تتلاشى، عدم، لا تثمر، صمت، دون حراك).
لقد تمكّن الشاعر من نقل الصورة من خلال التقديم والتأخير من جهة، ومن خلال إضافة الرماد (إضافة معنوية) للحروف، للدلالة على الضياع والشعور باليأس من الواقع الذي تحيط به الهزيمة.

الإضافة:

ونقرأ عنوان (مجامر التراب)، حيث أضاف (التراب) إلى (مجامر) ليرسم صورة التراب (الأرض / الوطن) حين يتحوّل إلى جحيم، أو إلى أرض خربة، وإلى عوامل قمع تفتال حرّية الشاعر :

زورقي يسبح في بحر (من الأرض الخراب)

...

لا تدعني في ظلام حالك ... مثل الغراب

...

قبل أن يصرعني الجوع.. ويعميني التراب^(١)

ومن التعبيرات التي تعمق صورة العنوان : (عابثاً، الأرض اليباب، أبصق، أغتال، أجدف، ليل دون ضوء، نعاس، أحزان، أزميلي خشب، أنحت صخرأ، قنديل محطّم، أخشى، الدود، الجرذان، تزحف، المعطب).

لقد تحوّلت الأرض إلى جحيم لا يستطيع الشاعر معه الحركة لأنه مصفّد:

أنا لا أسطيع أن أنحت تمثالاً..

لأحزاني (مصغّر)

وعلى كفي نقوش..

من نحاس..

إن قنديلي ..

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٣٩.

لا يقوى على الريح ..

وإزميلي خشب^(١)

إذن ف (مجامر التراب) ليست سوى أرض تشتعل ناراً، مما يجعل الشاعر غير قادر على الثبات فوقها، ناهيك عن الإبداع الذي يحتاج هامشاً أكبر من الحريّات ليتألق، لكن الشاعر يصرّ على المقاومة والصبر الذي رمز له بـ (أيوب) :

إيه يا أيوب ...

إيه يا أيوب .. لا ترحل فإني سوف أجتاز السحاب ..

سأشدّ النجمة الحبلى بأنفاس الحياة^(٢) .

❖ وفي عنوان (منابت السرى) يضيف (السرى) إلى (منابت)، و نلاحظ هنا "تلك التركيبات اللفظية التي تصاغ بشكل ازدواجي يجمع أو يوحد في علاقة تضادية، أو جدلية بين النعت والمنعوت، الاسم والصفة، المجرد والمادي، المحسوس واللامحسوس"^(٣) وهو ما يعطي الصورة طاقة أكبر تنتج من خلالها دلالات مؤثرة .

فإذا كانت المنابت هي أماكن فإن السرى هو السير ليلاً، وهو ما يعني إضافة المحسوس إلى الغير محسوس، فلماذا استخدم الشاعر السرى بتشخيصها وجعلها مشابهة للنبات الذي يتجذر في الأرض ؟

لقد جعل (الحميدين) للسرى (منابت) ، وهو ما يدل على التعدد؛ واستخدام السرى وربطه بالمكان ليبدل على أن (الترحال) له أماكنه الذي اختص بها، فهو يكاد يكون حتمياً على أهالي الصحراء والعشّاق هرباً من العطش، ومن العيون الراصدة، كما أن استخدام السرى له دلالة على عدم وضوح الهدف، والأمر المشروع جداً هو كون السرى هنا هو رحلة أجيال مضت، وأجيال تسير على الدرب نفسه ، وما يعمّق صورة العنوان الدالة على الإحساس بالضياع هو افتتاح النص بـ :

ترى من أين جئت .. ؟

(١) الحميدين، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ١٤١ .

(٢) ، ص ١٤٠ .

(٣) اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (١٩٩٣م)، ص ٢١٢ .

وأين كنت ؟^(١)

ويضيف :

فلم يكن سوى الدرب الذي انحنى ..

نحو الضياع والشقاء .

ولعنة الحظ التعيس .. أينما ارتمى

...

والدرب كله قتام^(٢)

لقد قدّم الحميدين من خلال الإضافة صورة أخرى لما يحس به الساري من مخاوف
وتشتت ذهني، وهو سُرى متعدد ومتكرر لا يتوقّف ، والـ (منابت) تسهم في تعدد
المخاوف ونموّها في ظرف زمني مناسب لها .

❖ صور أخرى :

في عنوان (أيورق الندم) نلاحظ التجسيد للندم ، وتشبيهه بالشجرة المورقة.
ومركز الصورة هنا هو قدرة الحميدين على جعل (الندم) كائناً قادراً على الحياة، فهو
(يورق) وبالتالي فهو ندم يتناسل ولا ينتهي ولا يقف عند حد ، لقد حولّه الشاعر إلى نبتة
(شيطانيّة) لا تموت، وهو ما يناسب أجواء النص التي نرى فيها الظلام يتوكأ ويسير
مرتدياً عباءة:

في كوة دهرية عمق الجدار

توكأ الظلام مائلاً

يمشي على أهدابه

يجرر العباءة الغبراء

ويبصق الأحقاد في بداية الطريق^(٣)

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٧٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٣٦٥ .

ويأتي الندم هنا متكرراً تكرر تلك الدوامات التي رسمها النص للدلالة على الصراع الذي يعيشه الشاعر بحثاً عن مخرج، لكنه ينتهي كما بدأ وكما بدأت الأمة التي تحوّلت إلى الخنوع من (لا) إلى (نعم) فترى (التاريخ) ليس سوى "مآثر منقوشة على الحجر..."^(١)، ونرى البدء بندم والختام بندم هو (حصاد) لـ (يورق) التي بدأ بها العنوان، فمن يزرع الندم لا يحصد إلا الندم :

لا شيء

قد جرى

لا شيء مطلقاً سوى

الـ (لاء) قد تبديت نعم

ويحصد الندم

ن... د ... م ...^(٢)

❖ وفي عنوان (إيقاعات متورّمة) حيث يصف الشاعر الإيقاعات بالتورّم، وهي صورة غير مألوفة، لكننا نجدتها عند (الحميدين) بصورة كبيرة على مستوى النصوص، ونبقى حول العنوان، فلماذا الإيقاعات متورّمة؟ وما هي تلك الإيقاعات؟
الإيقاعات من خلال النص هي إيقاعات الخيل وإيقاعات الشعر وإيقاعات الحياة نفسها :

يا سيّدي

هل عادت الخيول .. فوقها الفرسان

للميدان

وكان عنترة .. من جملة الفرسان^(٣)

والشاعر يشير إلى إيقاع الزمن ودوران عجلة الحياة التي لا ترحم:

لأن في زماننا يا سيدي ..

كل الأشياء تتحو للغرابة ...

(١) الحميدين، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٧٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٧١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٩١ .

وتتكئ على بساط وافر من الفوارق

وخلفها الخوارق^(١)

وبالتالي فكل الأشياء لدينا (متورمة) مضخمة، وهو ما تحويه حياتنا اليومية من التناقضات:

يا سيدي لو قيل أن أعظم المراقسه

قد عاد كالجمود حط من عل فقل يجوز

لأن الشعر في المزاد يباع كل يوم^(٢)

نحن أمام إيقاعات تركض في آذاننا ، فالشاعر بدأ بالخيل ورموز الفروسية كعنترة ليقول أن إيقاع الحياة هو هو، بل أنه تسارع الآن، وتغيرت المبادئ وأصبح كل شيء يمكن بيعه حتى الشعر والقبر:

حتى المقابر يباع بالأمتار فيها اللحد

يجيئك الحفار في عتمة الظلام

متراً ...

مترين ..

أو زيادة

فالسعر لا يحتاج للمناقشة^(٣)

وقد وصف الشاعر (إيقاع الحياة) بالتورم وهو علامة المرض، وأخذ يعدد بعض الأمراض التي يمتلئ بها إنسان العصر، فسرى ذلك على الشعر ليصبح شيئاً يشبه الشعر لكنه ليس هو، بل أن الشعر الذي يقوم على (الصفاء) هو شعر كاذب لأنه لا يصف عصره على حقيقته، وبالتالي ويحتاج إلى مساءلة عن الأسباب:

يا سيدي ..

(١) الحميدين، سعد ، الأعمال الشعرية

(٢) ، ص ١٩٢ .

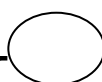
(٣) ، ص ١٩٣ .

إن جاء فاسق ينبئك
عمن قد بنوا .. أبيات شعر
كنها الوحيد..
عصارة الصفاء والنقاء..
فقلّب الأوراق ..
فتش عن الأسباب
لأن ما كل شيء قد يقال ..
"فأعذب الأشعار ..
أكذبها مرار" (١)

(١) الحميدين، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ .

المبحث الثالث

التتاص



التناص:

يعتبر التناص باباً كبيراً في الدراسات التي تناولت النصوص الأدبية قديماً وحديثاً رغم اختلاف مسمياته ، وتأخر رصده بشكل يمنحه حقه في الدرس النقدي ، وأثره في تطور الإبداع وقد "فطنت الشعرية العربية القديمة ، كما فطن غيرها لعلاقة النص بغيره من النصوص" ^(١) ، وبالتالي ظهرت الموازنات كما فعل الآمدي أو الوساطة كما فعل الجرجاني ، وتتبع النقاد السرقات تتبعاً مضمناً كما فعل الحاتمي مع أبي الطيب المتنبى ، وتتبع سرقات البحري وأبي تمام وأبي نواس ، "إلا أن لحازم القرطاجني رأياً رزيناً في هذا الصدد وهو عدّ السرقات في المعاني العقم" ^(٢) وتجاوز ما سواها. كما فصل النقد القديم في هذا الأمر وشغل به ، وما يعيننا منه هو الاهتمام بعلاقة النصوص بعضها ببعض وتنبههم لذلك ^(٣) .

أما في العصر الحديث فقد كان (باختين) من خلال كتابه (فلسفة اللغة) هو أول من نبّه للتناص وعرفّه بـ "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص - أو لأجزاء - من نصوص سابقة عليها" ^(٤) ، وهو ما عمّق فيما بعد على أيدي (تودوروف وجوليا كريستيفا) ، "وكان دور (كريستيفا) حاسماً لكونها أول من قدّم مفهوم الحوارية وهي تقدّم مفهوم النصوصية أو العبر - نصية عند (باختين) بقولها : يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات؛ فكل نص هو إعادة تشكيل لنص آخر" ^(٥) .

وقد تناول النقاد الغربيون موضوع التناص وتوسّعوا فيه ، وإن كانت آراؤهم لا تخرج عن الأصل الذي أرساه (باختين).

(١) بنيس ، محمد ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال ، ط٣ (٢٠٠١م) ، ١٨٤/٣ .
(٢) عباس ، إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق ، عمان - الأردن ، ط٢ (١٩٩٣م) ، ص ٦٧٢ .
(٣) انظر: ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق د. محمد قرقران ، دار المعرفة ، ط١ . ج١ (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م) ، وانظر: القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، شرح وتحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، وانظر: عباس ، إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب .
(٤) بنيس ، محمد ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ١٨٣-١٨٥ .
(٥) البازعي ، سعد ، والرويلي ، ميجان ، دليل الناقد الأدبي ، ص ٣١٩ .

وقد أضاف الفرنسي (جيرار جينيت) بتحديدده للتناص انطلاقاً من خمسة أصناف للعلائق النصية المفارقة:

الأول: التداخل النصي، وشكله الصريح الاستشهاد، أمّا شكله الأقل صراحة فهو السرقة، هذا التداخل النصي يعود لجوليا كرستيفا.

الثاني: النص الموازي، أي العلاقة التي تكون للنص بالعنوان والعنوان الفرعي وتداخل العناوين، والمقدمة، والتقديم، والتبويه، والتمهيد.

الثالث: الوصف النصي، وهي العلاقة التي تربط بين النص والنص الذي يتحدث عنه.

الرابع: النصية الواسعة، وهو علاقة الاشتقاق بين النص (ب) والنص (أ) السابق عليه.

الخامس: النصية الجامعة، وهي العلاقة البكماء بالأجناس النصية التي يفصح عنها التنصيص النصي الموازي (من شعر ودراسات ورواية...)، وهذه الأصناف تندمج عبر القراءة في مصطلحات قديمة كالسرقة والمعارضة والتقليد الساخر وغيرها.^(١)

❖ ويرى الدكتور محمد مفتاح أن هناك تداخلاً شاب دراسة التناص عند النقاد العرب فقد اختلط مفهومه "بعده مفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات"^(٢)، ويرى أن باحثين كثر قد تناولوه مثل "كرستيفا، وأريفي، ولورانت، ورفاتير... على أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفاً جامعاً مانعاً"^(٣) ويخلص إلى ما أسماه بمقومات التناص في مختلف التعاريف فهو: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة :

- ممتص لها من عندياته وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.

- محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها تعضيدها .

ومعنى هذا، أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^(٤).

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص ١٨٨ .

(٢) () ()

(٣) محمد، ()

(٤)

وقد أضاف النقاد العرب المعاصرون كثيراً من الإضافات حول المصطلح، فعرفه محمود جابر عباس بأنه "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة"^(١).

ويرى الدكتور علي العلاق أن "القصيدة باعتبارها عملاً فنياً تجسّد لحظة فردية خاصة وهي في أوج توترها وغناها تتصل على الرغم من تفردها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة"^(٢).

ويسميه الدكتور عبد الله الغدامي بتداخل النصوص، فكل نص "هو إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداً نصوص أخرى"^(٣).

ويقسم محمد مفتاح مصادر التناص إلى ثلاثة أقسام :

- المصادر الضرورية، ويقصد به الموروث العام، مثل المقدمة الطليّة .

- المصادر اللازمة، وهي داخلية تتعلق بالتناص في نتاج الشاعر نفسه .

- المصادر الطوعية، وهي اختيارية "ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص أخرى"^(٤).

ويقسم بعض الباحثين التناص إلى :

- تناص واع أو شعوري .

- تناص لا شعوري: (تناص الخفاء)^(٥).

والملاحظ عند الدارسين العرب هو إشكالية المصطلح فمحمد بنيس يسميه (النص الغائب) ومحمد مفتاح يسميه بـ (التعاليق النصّي) ، و(النص الغائب)، ونجد من يسميه (التناص) و(النصوصية) و(تداخل النصوص)... إلخ.

(١) محمد ، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، علامات في النقد ، ج ٦٤ ، نادي جدة الأدبي ، (١٤٢٣هـ)، ص ٢٦٦ .

(٢) الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ط ١، ص ٢٠٠٢م، ص ٥٢ .

(٣) ثقافة الأسئلة "مقالات في النقد والنظرية" ، النادي الأدبي، جدة، ط ٢، ١٩٩٢م، (فصل تداخل النصوص) .

(٤) داغر، شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، م ٢٦١، ع ١٤، القاهرة، (١٩٩٧م) ، ص ١٢٧ .

(٥) نجم ، مفيد، (التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور)، جريدة الخليج ، ملحق بيان الثقافة، ع ٥٥٤، يناير (٢٠٠١م) .

ومهما يكن من أمر التناص، فإن الإلمام بجميع التناصات أمر يصعب الوصول إليه فنحن "نلمس اتساع حقل التداخل النصي، رغم أننا لا نستطيع الإحاطة المفصلة بكلية النصوص الغائبة فيه لأنها لا نهائية، ثم لأنها أيضاً ولدت في حالات عديدة، ما سمّاه جيرار جينت بالعلاقة البكماء. ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مما هو غير متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدّمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة"^(١).

وأتساءل هنا:

كيف يمكن العثور على التناص وسط حشد هائل من النصوص المتداخلة؟ إن من المؤكد "أن ردّ النصوص إلى أحدها يعتمد على حصافة القارئ ومعرفته"^(٢).

إضافة إلى أن هناك بعض النظريات التي حاولت ضبط الآليات التي تتحكم في عمليتي الإنتاج والفهم، وتتمثل فيما يأتي:

- "نظرية الإطار: ويقترح فيها أن معرفتنا مخزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها.

- نظرية المدونات: فقد وضعت هذه النظرية للكشف عن العلاقة بين الموقف والسلوك، ثم طبقت على فهم النصوص، وخلصتها أن بين المفاهيم علاقة تبعية وترابطاً.

- نظرية الحوار: وهي نظرية يقصد بها انسجام الكلام وترابطه.

إن هذه النظريات جميعها تشترك في أنها تعير أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب وتلقيه، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معاً"^(٣).

وثمة سؤال أيضاً:

كيف يمكن تناول التجربة الشعرية السعودية في هذا المبحث؟

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج ٣، ص ١٩٠.

(٢) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ١٢٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٣، ١٢٤؛ (بتصرف في النقل).

فأقول : إن القاعدة الأساس هي تناص العنوان مع عنوان آخر سواء أكان ذلك النص (الغائب) نثرياً أم شعرياً ، ثم مقارنة دلالات النصين وفي حالة تباعد المضامين فإن تناص العنوان هنا يبقى تناصاً شكلياً لا غير .

وأدرك هنا أن التناص في داخل النصوص أوفر حظاً من تناص العنوان ، وبالتالي فلن يلتفت البحث إلى هذا النوع إلا - ماورد عرضاً - رغم أهميته ، ما لم يكن التناص على مستوى العنوان أولاً .

والسؤال هنا : أين نبحت ؟

إن جمع ما قيل من شعر على صعيد واحد ، ومن ثم تقليبه يُعد عملاً موسوعياً ضخماً لا يستطيع هذا البحث القيام به ، ولكن الاعتماد على الذاكرة وما يتوفر من دواوين أو ما تحيل عليه التجربة هو أمر مهم بالتأكيد ، فعند البحث في تناص (غازي القصيبي) لا يمكننا إهمال ما كتبه في (سيرة شعرية) ^(١) حول تأثره بالشعراء العرب إذ سيكون ذلك مفيداً في توجيه البحث.

كما أن الحديث عن الشعر السعودي يتطلب استدعاء أهم الرموز الشعرية فيه من أمثال حمزة شحاتة ، ومحمد حسن فقي ، إضافة إلى أهم الشعراء العرب من أمثال (صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل ، نازك الملائكة ، عمر أبو ريشة ، بدر شاكر السياب) ^(٢) ؛ كما أن التراث سيكون حاضراً حين يتطلب الأمر.

وبعد فإنني سأتناول - بإذن الله - التناص الداخلي والخارجي ، وما نقصده بالداخلي هو تناص الشاعر مع تجربته ، وأما الخارجي فهو تناص الشاعر مع غيره.

(١) انظر: القصيبي، غازي، سيرة شعرية، ج ١، ٢؛ (سأشير إلى الأمر بشيء من التفصيل حين تناول تجربة القصيبي) .
(٢) سيضاف إلى هؤلاء الشعراء ما أعتز عليه من تناصات لدى شعراء آخرين .

❖ ضياء الدين رجب :

تتناص قصيدة (البلبل) لضياء الدين رجب مع عدد غير قليل من القصائد لشعراء عرب وسعوديين، وهو أمر لا أجزم به ، والقول بأن الأمر هو تناص مع فكرة عامة هو أقرب للصواب.

ف(عمر أبو ريشة) قدّم لقصيدته البلبل بقوله "قال الجاحظ : البلبل لا ينسل في قفص"^(١) .
أمّا في الشعر السعودي "فإننا نجد في بيئة الشاعر السعودي ما لا يجعل للبلبل وجوداً،
إلا في عاطفة الشاعر ورؤيته الفنيّة"^(٢) .

ويتناص ضياء الدين رجب مع الفكرة التي يلتقي حولها مجموعة من الشعراء السعوديين على مستوى العنوان :

- "البلبل الصامت ، عبد الله الفيصل .

- بلبلي ، سعد البواردي .

- البلبل، حسن القرشي .

- البلبل السجين ، حسن القرشي .

- البلبل الأخرس، محمد سليمان الشبل "^(٣) .

أمّا ضياء الدين رجب فعنون نصه بـ (البلبل المنتحر) ، ونلاحظ أن عمر أبو ريشة، وسعد البواردي، وحسن القرشي (النص الأول)أوردوا كلمة (بلبل) منفردة دون وصف ، فيما وصف الآخرون البلبل بـ (الصامت، السجين، الأخرس، المنتحر). وسأقوم بمطالعة هذه النصوص^(٤) التي أضافت صفة للبلبل لأنها الأقرب إلى عنوان النموذج، وسألقي الضوء على نص (عمر أبي ريشة) لسبب بسيط وهو أنه قدّم لنصّه بما يفيد حبس

(١)

()

(٢)

()

(٣) المرجع السابق

(٤) سأكتفي هنا ببعض الشواهد مهتماً بنقل دلالة النص، مما قد يفيد بالغرض .

الحرية، كما تناول (محمد حسن فقي) البلبل وقرنه بالشاعر تحت عنوان (البلبل والشاعر).^(١)

❖ يتلخص نص (ضياء الدين رجب) حول بلبل محبوس في قفص رأى بلبلاً طليقاً فأخذ يضرب برأسه في أسلاك القفص بغية إهلاك نفسه :

وحيرنا هذا الخفاء المبرح أسقم ثوى أم علة ليس تبرح
وهذا الأليف الحلو لصق جناحها فلم يا ترى هذا الأسى المترشح
إلى أن لمحت السر في هتف صادق يحوم طليقاً وهي في الأسترشح^(٢)

ويقول :

ويلكز في الأسلاك رأساً محطماً ليقدح شرراً واقداً من شرارها
وما زال حتى خر في نفس ركنه صريعاً وهلك النفس بعض انهيارها
...

يقولان قتلانا ضحية فرحة وها نحن نكوى من أساها بنارها
فيا ليت أننا قد رحمنا هواهما فما تستريح النفس في غير دارها
ونصل إلى ما يريد الشاعر إيضاحه:
ولا تطلق الأيام غير شرارها ولا تحبس الأيام غير خيارها
وأنكى معاني الأسر خلف طباعها فلا تلتقي طول المدى في حوارها^(٣)

لقد كان بلبل (ضياء الدين رجب) أسيراً يحاول الخلاص، ويختار الموت على استمرار مصادرة حريته، ويتضح من البيتين الأخيرين أن الشاعر صنع من البلبل معادلاً

(١) فقي، محمد حسن، الأعمال الكاملة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ٣٠٥/٦.

(٢)

(٣)

موضوعياً له، وقد أضاف إليه وتجاوز به الشعراء الآخرين، وسنرى كيف تناول الشعراء الآخرون البلبل، وما مدى التناسل الواقع على مستوى المضامين.
فعند (عمر أبي ريشة) نجد البلبل الذي يقع في الأسر، ومع ذلك يغني ولكنه غناء حزين. لقد كان (بلبل) (عمر أبي ريشة) يحاول الخلاص ولو بنقر القيد، وقد تخلّى عن التناسل طوعاً حتى لا يورث فراخه الأسر، وكأن شرط الاستمرار في الحياة هو الحرية وبغيرها لا قيمة لها.

❖ وتحت عنوان (البلبل الصامت) قال عبد الله الفيصل :

كيف يهوى الغناء من قد تحسّى من أسى الدهر مترع الأقداح^(١)

الخطاب الموجّه للبلبل الصامت (شريك الشاعر) في أفراحه وأتراحه يسوق الجانب نفسه الذي شاهدناه عند ضياء الدين وعمر أبي ريشة، ورغم أنه صامت كما في العنوان إلا أنه صامت عن الغناء فقط، ففي البيت الثاني (عاد بكاءً) إشارة إلى صوته وحركته.

❖ ويستمر (محمد الشبل) في تقديم الصورة الإيقاعية المملوءة بالشجن تحت عنوان (البلبل الأخرس)، فيقدّم البلبل خارج الأسر فهو منطلق في الفضاء، يرى الأزهار ولكنه لا يستطيع الغناء لأنه أخرس :

يتلوى والأغاني بين جنبيه تتوح
نغم في قلبه الخفاق يغدو ويروح
كل ما فيه من الشدو دموع وجروح
وعويل من أسى الماضي به اللحن فحيح^(٢)

ويستمر الشبل في تقديم بلبله الذي لا يستطيع الغناء كما تفعل بقية الطيور، فهو (يرى الدنيا جحيماً) بسبب ذلك .

❖ ونقرأ لـ (حسن عبد الله القرشي) تحت عنوان (البلبل السجين) :

(١) الفيصل، عبد الله، وحي الحرمان، دار الأصفهاني (١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م)، ص ١٤٤، ١٤٥.
(٢) الشبل، محمد سليمان، نداء السحر، نادي الرياض الأدبي، (١٩٧٩ م)، ص ٢٧، ٢٨.

حياتك يا طائري غنوة يرددها نفس حائر
تادوا بهونك يا ويحهم وشاقهمو غلك الفادر^(١)

إن كل شاعر ممن سبق ذكرهم يتخذ "من البلبل نافذة لذاته وصورة لنفسه"^(٢).
وقد تتبّه بعض الباحثين^(٣) إلى ذكر كل شاعر في قصيدته صفة البلبل عند الآخر:

القرشي : السجين .

الشبل : الأخرس .

الفيصل : الصمت .

فيذكر الشبل الصمت وهو عنوان الفيصل، ويذكر البواردي (الأخرس) وهو لبلبل (الشبل) كما يذكر البلبل (السجين) وهي صفة بلبل (القرشي) ويقدم ضياء الدين رجب البلبل (السجين) وعبر عنه بالأسر .

ونحن نلاحظ التقاطع الشديد بين جميع النصوص التي تدور حول فكرة واحدة هي الشعور بالعزلة والبحث عن الحرية والانطلاق، والبلبل لا يبدو إلا معادلاً موضوعياً ناجحاً لجميع الشعراء بلا استثناء "إن البلبل - مهما تعددت صفاته التي تحول دون غنائه وشدوه - ناطق دائماً وهو الشاعر نفسه أو هو البلبل الشاعر"^(٤).

ونلاحظ هنا أن التناص لدى ضياء الدين رجب مع تجربة مجالييه من الشعراء لم تكن شكلية لا تتجاوز العنوان، بل تناصاً على مستوى المضامين، وتجاوزاً لهم، وظّف فيه الشاعر دلالة (البلبل) في المخيلة العربية المرتبطة بالشجن ومصادرة الحرية .

وأتساءل هنا : لماذا تناول جميع الشعراء هذا الجانب الدلالي السلبي ؟ ولماذا ارتبط (البلبل) بالشجن في المخيلة العربية ؟ ولماذا (البلبل) أسير دوماً ؟ وأخيراً لماذا يكون أخرس لا يستطيع الغناء رغم كونه يتمتع بالطبيعة ؟

(١) نوفل، يوسف حسن، أدباء من السعودية، ص ١٣٣، عن : القرشي، ديوانه، مج ١، (مواكب الذكريات) .

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٥ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٥، ١٢٦ .

(٤) المرجع السابق، ص ١٢٧ .

لعل مرد ذلك إلى الموروث الثقافى الذى كرّس ذلك، إضافة إلى أن البيئة العربية ليست مكاناً لهذا الطائر، وبالتالي فإن الشاعر كغيره لم يشاهده إلا في قفص، ولا أزعم هنا أن (البلبل) كان حقيقياً، بل على العكس لقد كان البلبل هو ذات الشاعر الباحثة عن الحرية، كما أن تقديم البلبل على هذا النحو يشير بقوة إلى القيود الكثيرة التي قد يبائع الشاعر في الإحساس بها .

❖ ويظهر تناس (ضياء الدين رجب) مع القرآن الكريم كما في قصيدة (أمشاج)^(١) من جعبة المستعمرين، كما يتناس مع قصائد (عامية) مغناة مثل (ليلة العيد)^(٢) لإحدى المغنيات التي يهدي لها الشاعر نصاً آخر تحت عنوان (لن تغنين)^(٣) .
وتكاد أغلب العناوين لدى الشعراء الثلاثة تتناس بشكل أو بآخر مع آخرين، فنحن أمام تراكم لغوي ثقافى إنساني لا يقف عند حد .

❖ ويتناس (ضياء الدين رجب) مع (محمد حسن فقي) في عنوان (يا طير)، وكلا الشعارين يطلب من الطير الغناء لأسباب مختلفة، ف(رجب) يرى الطير بقية الإنسان، وهو الملهم والبشير والندير، ويتشارك معه في المخاطر التي تواجهه، فيما يطلب (فقي) من (الطير) الغناء للترويح عن الشاعر ومساعدته في التغلب على أشجانه:

غنّ لي يا طير فالصّبّ يريد أن تغنّي

غنّ لي أنشودة الحبّ التليد وارو عني

واصدح اليوم فقد لجّ الغرام بفؤادي^(٤)

ويبدو التناس واضحاً مع الفكرة المتاحة للشعراء عموماً، والرومانسيين خصوصاً، والمضمونان مختلفان رغم تناس العنوان.

❖ كما يتناس مع (طاهر زمخشري) في عنوان (ساعتها)، فيقول (ضياء الدين

رجب):

(١) ديوان، ضياء الدين رجب، ص ٨٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٢ .

(٣) المصدر السابق

(٤) فقي، محمد حسن، الأعمال الكاملة، ٦/٦٣ .

ياعدولا في يديها أنت من أنت لديها
ماكفى أنك طول الوقت تطوي معصمها

...

صوب ذاك العقرب اللامع يغري أذنيها
فتطيل اللمس والنظرة دوماً في يديها^(١)

والشاعر يرى الساعة عدولاً يشغلها عنه ، ويشعر بالغيرة منها ، لكنه يمتن لحفظها
أسرارهما التي شهدتها معهما.

فيما يكتب على الجانب الآخر (طاهر زمخشري) :

أحلى يدٍ وساعدٍ تطوقين فاسعدي
ولتهنئي للمسها من دون أيِّ أحد^(٢)

وهو يحسد الساعة التي ترافقها ليل نهار ، ويكتفي بأن يلامس الساعة بعدها ، وقد يئس
من وصلها :

أخذتها من يدها وقلت : يانفس اسعدي
إن لم أنل من وصلها غير وعودٍ بدد
فهذه ساعته تعرف ضبط الموعد^(٣)

ورغم تناص العنوانين ، واتخاذ كلٍّ من الشاعرين للساعة مدخلاً لفكرة النص إلا أن
المضامين بقيت مختلفة ، حيث كانت ساعة (رجب) عدولاً وشاهداً على المواعيد
وكاتمة للأسرار ، أمّا ساعة (الزمخشري) فهي محسودة من الشاعر لقربها والتصاقها
بالمرأة التي عجز عن الوصول إليها.

❖ عنوان (يا عيد) تناص آخر مع التراث من جهة ، ومع شاعر سعودي مهم هو (حمزة
شحاتة) ، وتناصه مع التراث يتمثل في (أبي الطيب المتبي) عبر قصيدته الشهيرة ومطلعها :
عيدٌ بأية حالٍ عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

(١) ضياء الدين رجب، ص ١٨٠.

(٢) زمخشري، طاهر ، مجموعة النيل، مطبوعات تهامة، ط١ (٤٠٤هـ/١٩٨٤م)، ص ٤٠٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٠٥.

أمّا الأحبّة فالبيداء دونهم فليت دونك بيداً دونها بيداً^(١)

وهي دالية المتبني في هجاء كافور، والتي ذهب فيها البيت الأول مذهب المثل السائر، وأصبح موضع شاهد للكثير من الناس .

وإذا كان المتبني يُسائل العيد ، وبأي شيء يأتي مجدداً ويتمنى أن يتباعد لأنه "لا يسرّ بعودة العيد مع بعد الأحبة"^(٢) .

إضافة إلى غضبة المتبني من كافور وجحوده، وهو ما جعل الحياة تبدو في نظره غير ذات جدوى. وهنا ما نجده عند ضياء الدين رجب حيث يصرّح بقصيدة المتبني في مطلعها، و فكرة القصيدة تدور حول نكد الحياة وجحود الناس، وإنكار الأمم الأخرى لماضي المشرق وتاريخه كما قال، كما يتذكّر فيها الأطفال اليتمّ والثكالي والمحزونين :

ما أخطأ المتبني فيك يا عيد فكم تحرّك محظوظ ومنكود
وكم توغّل في دنياك منطلق مهاده بظهور الناس ممدود
كأنما كُرب الأيام مطلقةً وصفوها موثق الأطراف مكدود^(٣)

ويدرك الشاعر أن العيد هو العيد، ولكن الذي يتغير ويختلف هو الطموحات والأمانى، ويخاطب الناس بقوله :

لا تحملوا فوق ظهري كل شائنة (فانتموا) بالمعاني الحلوة العيد^(٤)

والشاعر يرى العيد عيداً بما ينشره بين الناس من المحبّة والألفة والصفاء، وتذكر المهمشين والأطفال اليتامى والإحسان إليهم :

وظفلة طفلة كالزهر يانعة إذا بها والحنان الحلو مفقود

(٢) المرجع السابق، مج ١، ج ٢، ص ١٤٠ .

(٣) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ١٠٨ .

(٤)

يا عيد كم حكمة للدهر قائلة في العطف أسرو في الإحسان

ثم يتذكر الشاعر حال الشرق وجحود الغرب :

يا عيد ناشد بطولات لنا سلفت فقد وهى ناشد عنها ومنشود

وغيمت في سماء الحق غائمة فجاهد غادر فينا ومججود^(١)

وإذا كان نص (المتنبى) عريضة احتجاج على ما لاقاه الشاعر، فإن قصيدة (ضياء الدين رجب) هي شكوى من أوضاع متعددة يأمل الشاعر في إصلاحها وتجاوزها. ولا يتوقف التناص عند العنوان أو المضامين فقط التي صرح بها الشاعر منذ البيت الأول، بل يتجاوزها إلى البحر الشعري والقافية الواحدة، وهو استحضار مقصود وتناص واعٍ من الشاعر، والتناص هنا رغم كونه واعياً إلا أنه لا يبتغي التفوق على تجربة المتنبى الشعريّة أو مقارعتها، بل هو نوع من التداعي الذي جلبه (العيد)، إضافة إلى أن بيت المتنبى الأول أصبح حاضراً في مناسبات مشابهة للظرف الذي قيل فيه، وأضيف - في هذا السياق - إدراك الشاعر لأهميّة (القافية) فلا يكفي استحضار النص وأجوائه لخدمة الفكرة، بل استدعاء الجانب الصوتي للقافية (الدال) وما يوحي به من صعوبة (كدّ)، وهو ما يجعل من التناص وإن كان مع الشكل تناصاً موضوعياً مهماً لخدمة النص .

ويتناص أيضاً في الفكرة مع (محمد حسن فقي) في عنوانه (العيد) :

العيد في نفس الفقير تطلع للعيش عيش كرامة وكفاف^(٢)

وهو مع تقاطعه مع العنوان لا يلتقي مع (فقي) إلا في جزئية معاناة الفقير مع العيد، والدعوة للتراحم وإقالة العثرة، ولعل هذه الفكرة كانت راسخة في ذهنية الشعراء الذين يتحدثون عن العيد.

ويلاحظ أن نصي (المتنبى) و(ضياء الدين رجب) تنتهي بحرف (الدال) كقافية وقلنا أن لذلك دلالاته، وظلاله على المعنى.

(١) : ، ص ١١١ .

(٢) فقي ، محمد حسن، الأعمال الكاملة، ٦/٣٣٣ .

ورغم تناصات النماذج الثلاثة^(١) إلا أنني آثرت الحديث الآن عن تناصات داخلية لنموذجنا الأول (ضياء الدين رجب)، وقد ركزت على تناصات العنوان ثم البحث في النصوص، مع أنه لا يوجد عنوان واحد إلا ويتقاطع بشكل أو بآخر مع بيت في نص آخر، ولاتساع هذا الباب لم التفت إليه كثيراً بغية التركيز على العنوان بالدرجة الأولى، وقد قمت بتقسيم العناوين إلى مجموعات ليسهل رصد دلالات النصوص بشيء من التركيز والاختصار .

(١) تتعلق العناوين لدى الشعراء الثلاثة كموضوع (موت شاعر) وهو ما سيأتي الحديث عنه في آخر المبحث بإذن الله .

المجموعة	العناوين	مضمون النص	مضمون مشترك
أ	ذكريات ^(١)	الحنين إلى دمشق، والشكوى من حال الأمة وظروف الشاعر.	الحنين
	ذكريات ماجدة ^(٢)	الحنين إلى المدينة المنورة.	
	ذكرتك ^(٣)	الحنين إلى المحبوبة.	
	ذكريات عزيزة ^(٤)	الحنين إلى الأيام الخوالي مع صديقين في المدينة المنورة.	
ب	ساعتها ^(٥)	مخاطبة عقارب ساعتها، والثناء عليها لأنها تكتم السر وتحاكي دقات قلبيهما، مع جعلها دلالة على الزمن.	الوقت
	ساعتها تجيب ^(٦)	الساعة تتحدث عن الشاعر، وعن الحب وأوقات الصفاء.	
	ساعتها ^(٧)	عن ساعتها، ويتمنى ألا تنظر إليها، وأن تتحول الساعة إلى مجرد سوار للزينة، لكنها ترد: إن أجمل ما في الحب أن يكون بقدر محسوب، وأن الأمم هي	

- (١) ديوان : ضياء الدين رجب، ص ٨٤ .
(٢) المصدر السابق، ص ١٠٢ .
(٣) المصدر السابق، ص ١٥٧ .
(٤) المصدر السابق، ص ٣٨٥ .
(٥) المصدر السابق، ص ١٨٠ .
(٦) المصدر السابق، ص ١٨٣ .
(٧) المصدر السابق .

المجموعة	العناوين	مضمون النص	مضمون مشترك
		الوقت .	
	ساعة ^(١)	الحديث عن هدية على شكل ساعة ، لعلّها تكون ساعة حب.	
ج	قولي ^(٢)	يطلب منها أن تقول أنها تتذكر أيامها معه ، وماذا ستفعل بعد أن سرقت قلبه.	الحنين
	قالت ^(٣)	حوار بين الشاعر وأمّه ، وخوفها من صمته ، وتمنّي الشاعر العودة إلى حضنها.	
	وقالت ^(٤)	الحديث عن الحب أحلى من الحب.	
	تقول ^(٥)	تسأله إن كان يشفق إليها وإلى ما كان .	
د	صورة ^(٦)	رسم صورة شعريّة لأنثى.	الأنثى
	على صورتها ^(٧)	صورة محبوبته بين يديه ، يحاورها ويرى أن الفراق يصقل الحب .	
	صورة ^(٨)	الحديث عن فرس وصورة شعريّة	

(١) : ، ص ٢٧٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٩٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٩١ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ .

(٥) المصدر السابق .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٥٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٧٤ .

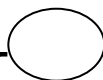
❖ لقد كان تناص (ضياء الدين رجب) الداخلي بصفة عامة تداخلاً على مستوى العناوين وعلى مستوى المضامين أيضاً، ومن خلال الجداول السابقة نجد أن هناك معنىً مشتركاً تدور حوله النصوص، ونحن نتنبه هنا إلى أن ما ذهب إليه البحث هو تأويل، وهو بالتالي اقتراح لمعنى لا يصرّ على أنه وحيد وحاسم، إذ إن البحث ومنذ البدء يرى تعددية التأويل، وحمله لوجوه كثيرة تختلف من متلقٍ لآخر.

وعند مطالعة المجموعات السابقة يمكننا إيجاز القول على النحو التالي:

أ - (ذكريات، ذكريات ماجدة، ذكرتك، ذكريات عزيزة)، وهي تتناص في العنوان بشكل مباشر، مع ما فيها من فوارق دلالية، وتتناص على مستوى المضامين في حديثها جميعاً عن (الحنين) سواء كان إلى مكان أو إنسان أو إليهما معاً .
ب - (ساعتها، ساعتها تجيب، ساعتها، ساعة) ويجمع هذه العناوين إضافة إلى تناصها في العناوين تناص المضامين، فالشاعر يفرغ (الساعة) من دلالتها المجردة لتكون رمزاً للوقت.

د - (قولي، قالت، وقالت، تقول)، ويجمع النصوص (حوارية) ثنائية تدور حول الحنين لوقت معين، وهو هنا تناص شكلي، إذ تتفاوت الموضوعات وتتعدد كما هو موضح في الجدول السابق، وهو ما يعني أن التداخل بين العناوين لا يعني أن تعالق المضامين ضربة لازب، رغم شيوع تداخل النصوص في حال تناص العناوين .

و - (صورة ، على صورتها، صورة، صورة)، وتلتقي جميعها على صورة الأنثى، رغم أنها كانت أحياناً صورة بمعناها الحرفي، وأحياناً صورة يرسمها الشاعر أو يتخيّلها .



٢- غازي القصيبي :

يعترف غازي القصيبي بأخذ بعض عناوينه من آخرين، فيقول في مقدمة كتابه (١٠٠ ورقة ورد) : "عنوان هذا الكتاب مأخوذ من كتاب الرافعي أوراق الورد..."^(١). كما يتناص مع النثر في ديوانه (قراءة في وجه لندن)، وتحديداً عنوانه (سيدة الأقمار)، حيث يقول : "مهدها إلى الصديق عبد الله الجفري الذي سرقت منه هذا التعبير الجميل : سيدة الأقمار".^(٢)

لقد بدأ تعالق غازي القصيبي - كما يذكر في سيرته - مع "شاعرين مفضلين هما شوقي وحافظ"^(٣)، وذلك في سن الثانية عشرة من عمره، "وفي سن الرابعة عشرة اكتشفت شاعراً مفضلاً ثالثاً هو محمد الجواهري"^(٤).

واعترف القصيبي بتأثير الأخير في قصائده الوطنية الأولى، كما تأثر أيضاً بالشاعر عمر أبي ريشة^(٥)، "وفي المرحلة نفسها بدأت القراءة لنزار قباني وعن طريقه اكتشفت عالم الشعر المتحرر من رتابة التفعيلة"^(٦). وهو يشير إلى حضور التأثير النزاري في ديوانه الأول، إذ يقول أن قصائد "أشعار من جزائر اللؤلؤ تعكس روح المدرسة النزاريّة ولعل في هذه الملاحظة بعض الصحة. عندما أعود إلى قصائدي الغزليّة القديمة ألمح الأسلوب النزاري واضحاً كل الوضوح"^(٧)، كما تأثر القصيبي بشاعر آخر هو أبو القاسم الشابي، فنراه يقول: "لقد تأثرت كثيراً، كما تأثرت أجيال متوالية من الشعراء الشباب العرب، بقصيدة الشابي المشهورة الجميلة صلوات في هيكل الحب"^(٨).

ورغم إعجاب الشاعر بالشابي إلا أنه كان مرحلياً، فقد هجر عالمه الشعري بانقضاء مرحلة المراهقة و"بمرور الوقت وجدت أن شعر الشابي باستثناء قصائد معدودة كان

(١) القصيبي، غازي، ١٠٠ ورقة ورد، ص ٩ .

(٢) قراءة في وجه لندن، ص ٤٦ .

(٣) سيرة شعريّة، ٣١/١ .

(٤) المرجع السابق، ٣١/١ .

(٥) المرجع السابق، ٣٣/١ .

(٦) المرجع السابق، ٣٣/١ .

(٧) المرجع السابق، ٣٣/١ .

(٨) سيرة شعريّة، ٣٣/١ .

وسطاً لا يرقى إلى مستوى الروعة، وأعتقد أنني بانقضاء فترة المراهقة هجرت عالمه الشعريّ إلى غير رجعة".^(١)

"كما اكتشفت الشاعر إبراهيم ناجي وبدأ إعجابي الشديد به، هذا الإعجاب الذي استمر حتى هذه اللحظة والذي يزداد رسوخاً بمضيّ الأيام".^(٢)

كما تعرّف على (بدر شاكر السياب) "هذا الشاعر المأساوي العظيم الذي نجح أكثر من أي شاعر سابق في المزوجة بين التراث والتجديد".^(٣)

وتأثر بالسياب على مستوى المضامين "كما أنني أعجبت بقصيدته الشهيرة أنشودة المطر إعجاباً لم يفارقني قط، وأتصوّر أنني في كثير من القصائد التي كتبتها من الشعر الحديث كنت متأثراً بالسياب، في المضمون وأحياناً في الأسلوب".^(٤)

ويشير القصيبي إلى تعرّفه على شعراء آخرين لكنهم أقل تأثيراً ممن سبق ذكرهم، وهم "إيليا أبو ماضي، وإبراهيم العريض، وعلي محمود طه، وأمّين نخلة، وسليمان العيسى، وإبراهيم طوقان (...). ثم بدوي الجبل وسعيد عقل وشفيق معلوف وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل".^(٥)

وقرأ للشعراء القدماء وتأثر بجريير وعمر بن أبي ربيعة وابن الرومي، وكان إعجابه وتأثره بالمتنبي عميقاً حيث يقول: "إنني اليوم أشد إعجاباً بالمتنبي مني يوم أن قرأت ديوانه لأول مرة، بل لعلني اليوم أكثر تأثراً به مني في البداية".^(٦)

أما علاقته بالشعر الغربي فإنه يذكر أنه قرأ مئات الروايات والقصص "إلا أنني لم أقرأ من الدواوين إلا مجموعة تعد على أصابع اليدين، ولا تتجاوز رحلتي في الشعر

(١) القصيبي، غازي، سيرة شعريّة، ٣٤ / ١ .

(٢) المرجع السابق، ٣١ / ١ .

(٣) المرجع السابق، ٣٤ / ١ .

(٤) ٣٤ / ١ .

(٥) / .

(٦) ٣٥ / ١ .

الإنجليزي شذرات ومقطوعات من هنا وهناك لشعراء قلائل هم شكسبير وبيرون وشيلي وجريفز"^(١).

إن البحث عن أكثر المؤثرين في تجربة (القصبي) أمر مشروع بغية المزيد من التركيز والاختصار، ومشروعية الانتقاء، وبالتالي سوف يكون التركيز على الشعراء الأكثر تأثيراً في تجربة القصبي من أمثال : (أبي الطيب المتبّي، عمر أبو ريشة، إبراهيم ناجي، أمل دنقل، صلاح عبد الصبور، نزار قباني). إضافة إلى تناص الشاعر مع شعراء سعوديين كالنموذجين الآخرين مدار البحث وسعوديين آخرين من أمثال (حمزة شحاتة ومحمد حسن فقي).

كما أن التعرّض لكل تناصات القصبي غير ممكن هنا، إذ إن ذلك مجاله بحث كامل يبحث فيه، نظراً لضخامة تجربة الشاعر، واتصاله بثقافات متنوعة، وبالتالي فإن البحث عن تناص القصبي مع (إبراهيم ناجي) أمر مهم، وخصوصاً أن الشاعر كتب كتاباً أسماه (مع ناجي... ومعها)^(٢) كان محوره أشعار (ناجي إبراهيم)، والذي تناص معه الشاعر في مجموعة من القصائد لعل أهمها (الأطلال).

يذكر القصبي صراحة في مقدمة قصيدته (صدي من الأطلال) فيقول: "إلى ذكرى ناجي العظيم، صاحب الأطلال، أهدي هذه القصيدة التي تحمل نفسه وروحه وعذابه"^(٣). يقول القصبي :

كان يوم العيد لقيانا.. وها عاد يوم العيد .. يا عيدي الخجول
كيف مرّ العام.. يا نشوته ؟ كيف طار العام.. كالطير العجول ؟
كلّ ما أخشاه أني راحل عن أمانٍ بين عينيك تجول^(٤)

(١) القصبي، غازي، سيرة شعريّة، ٣٦ / ١ .
(٢) مع ناجي ومعها، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١ (١٩٩٩ م).
(٣) قراءة في وجه لندن، ص ٨٨ .
(٤) المصدر السابق، ص ٨٨-١٠٣ .

والقصيدة نجوى لأنثى يبث الشاعر فيها همومه وأشواقه، ويشكو تقدّم العمر؛ وكأنه أصبح أطلال روح وجسد معاً، وهو ما يقدم به (ناجي) لقصيدته: "هذه قصة حب عاثر: التقيا وتحابّا ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح" (١). يقول (إبراهيم ناجي) في مطلع قصيدته الطويلة التي تبلغ (١٣٤) مئة وأربعة وثلاثين بيتاً:

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى
اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طالما الدمع روى
كيف ذاك الحبّ أمسى خبراً وحديثاً من أحاديث الجوى
وبساطاً من ندامى حلم هم تواروا أبداً وهو انطوى (٢)

ويدور مضمون القصيدة حول بكاء حبّ ضائع، وسط تنوّع القافية من جهة، وتنوع الإيقاع الشعري (البحر) من جهة أخرى:

لست أنسى أبداً ساعة في العمر
تحت ريح صفقت لارتقاص المطر
نوّحت للذكر وشكت للقمر
وإذا ما طربت عرّدت في الشجر (٣)

ثم يندب حظه، ويأمل في لقاء:

يا حبيبي كلّ شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعدما عزّ اللقاء
فإذا أنكر خلّ خله وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كلّ إلى غايته لا تقل شئنا وقل لي الحظ شاء (٤)

(١) ناجي، إبراهيم، ديوانه، دار العودة - بيروت، د ط (١٩٩٩م)، ص ١٣٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٢ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٨ .

(٤) المرجع السابق، ص ١٤٠ .

ولا يكتفي القصيبي بتناصه مع العنوان، بل يتناص مع المضمون الواحد، وهو البكاء على المحبوبة والأيام في لحن جنائزي متعدد الأصوات، ويتناص القصيبي مع ما اعتبره ملفتاً لدى نموذجنا وهو الإحساس المفرط بمسألة العمر:

كتم الشوق .. ولو باح به قهقهه الشيب على مفرقه
شبح الستين في خاطره وصدى الخمسين في منطقه
يا لجهل الكهل.. ما خلفه عبث الأيام من رونقه
يسأل المرأة أن تمنحه بعض ما يغرب في مشرقه^(١)

وهو ما يقف عنده (إبراهيم ناجي) في أطلاله :

ذهب العمر هباءً فذهبي

لم يكن وعدك إلا شبحاً

صفحة قد ذهب الدهر بها

أثبت الحب عليها ومضى^(٢)

ويتناص القصيبي بشدة في قوله :

قلت "أهواك ضحوكاً" آه لو يعقل الضحك مصابي .. لبكى
تضحك الأيام مني .. وأنا أوسع الأيام - غيظاً - ضحكا
إنها أقنعة ألبسها تظهر الزيف.. وتخفي الضنكا^(٣)

مع (ناجي) في قوله :

انظري ضحكي ورقصي فرحاً

وأنا أحمل قلباً ذبحاً

(١) القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ١٩٠، ١٩١ .

(٢) ناجي، إبراهيم، ديوانه، ص ١٣٣ .

(٣) القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص ١٠١ .

ويراني الناس روحاً طائراً

والجوى يطحنني طحن الرحي^(١)

وأطلال القصيبي (معارضة) لأطلال ناجي مصرحٌ بها، ولا يكاد بيت واحد للقصيبي يخلو من تناس مع (إبراهيم ناجي) في هذه القصيدة، إضافة إلى تنوع القافية، واستلهاج الأجزاء البكائية الحزينة لأطلال ناجي. ويعتبر تناس القصيبي هنا تناساً واعياً يقوم على الاستفادة القصوى من النص الأصلي، واستجلاب الأجواء والطقوس نفسها لخدمة النص الجديد، وإذا كان القدماء قد وقفوا على الطلل، وجعلوا قيمته بإنسانه الذي كان فيه، فإن ناجي قد تحوّل بالطلل إلى شكل آخر، حيث الجسد يمكنه أن يكون طلالاً، وكذلك الروح، وهو ما فعله القصيبي أيضاً.

❖ ويتناس (القصيبي) مع مطلع إحدى قصائد (إبراهيم ناجي)، فيكتب القصيبي تحت عنوان (حديث مع البحر) :

قال لي البحر: يوم كنت صغيراً كان للكون نكهة العذراء
كانت الأرض رقعةً من وئامٍ والسماوات زرقاً من صفاء
كان وجهي طفلاً وقلبي طفلاً وبروحي بساطة الأبرياء^(٢)

أمّا (ناجي) فيقول تحت عنوان (خواطر الغروب) :

قلت للبحر إذ وقفت مساءً كم أطلت الوقوف والاصغاء^(٣)

والتناس هنا لا يبدو ظاهراً جلياً دون قليل من التأمل، فـ(حديث مع البحر) عنوان (القصيبي) يتداخل مع مطلع نصّ (ناجي) (قال لي البحر)، ويدعم ذلك البداية المتشابهة للنصين (قال لي البحر / قلت للبحر) والاشتراك في الوزن والقافية، والشاعران يأخذان البحر مدخلاً للحديث عن نفسيهما، فالقصيبي يقارن بين البحر الذي كان صفواً لاتعكره الغواصات وحاملات النفط، وهو معادل موضوعي للشاعر الذي كان طفلاً:

قلت يا بحر كنت مثلك طفلاً أرضعته جنّية الشعراء^(١)

(١) ناجي، إبراهيم، ديوانه، ص ١٣٤ .

(٢) القصيبي، غازي، عقد من الحجارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢ (٢٠٠٤م)، ص ٤٣، ٤٤ .

(٣) ناجي، إبراهيم، ديوانه، ص ٥٢ .

قبل أن تعكّر صفوه الأيام.

أما (ناجي) فيتحدّث عن بقاء البحر على مرّ الزمن وزوال الإنسان، وقد لا تكون المضامين متطابقة ، ولكن يبقى الالتقاء حول الفكرة مسوّغاً للقول بالتناص.

❖ويتناص (القصيبي) على مستوى العنوان وعلى مستوى المضمون، وبشكل كبير مع

(بدر شاكر السيّاب) وتحت عنوان (اذكريني) يقول القصيبي :

عندما يغمرك الليل بأطياف الأمانى
فتغيبين مع الحلم.. على جنح الأغاني
عندما يوقظك الفجر برفقٍ وحنان
ساكباً في قلبك الظمآن أنفاس الجنان
اذكريني.. فأنا وحدي مع الليل الحزين
يعبث الشوق بأيامى ويلهو بسنيني
عندما تومض في عينيك أضواء المساء
وتغنّين فيدنو النجم شوقاً للغناء
عندما تورق في روحك أحلام اللقاء
عندما يحضنك العشاق في ليل الصفاء
اذكريني فأنا ما زلت في ليلي الحزين
يعبث الشوق بأيامى ويلهو بسنيني^(٢)

وتحت العنوان نفسه (اذكريني) نطالع نص (السياب):

قبس من نور قلبي مشرق في ناظريك

فهما مهد الهوى إن الهوى غافٍ لديك

...

(١) القصيبي، غازي، عقد من الحجارّة، ص ٤٣، ٤٤.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٤، ٢٥.

قد محاً أياًمنه الدهر فهل تبقى لديك

آه لو كنت بقربي إنني أصبو إليك^(١)

إن التناص لا يتوقف عند العنوان، بل يتعداه إلى المضامين والموسيقى الشعرية، ورغم أن نص القصبي نستطيع أن نعثر فيه على (نزار قباني) بسهولة، إلا أنه يتقارب مع (السياب) مع فوارق نلمسها بوضوح في صفات (الأنثى) عند كلا الشاعرين؛ فهي عند القصبي امرأة متعددة العشاق: "عندما يحضنك العشاق في ليل الصفاء"^(٢) لكنها عند (السياب) مفتقدة وحسب .

النصان يطلبان من امرأة تذكر (أيام) معها، فالسياب يقول :

فاذكريني واذكري قلباً بكى بين يديك^(٣)

والقصبي يقول :

عندما تورق في عينيك أحلام اللقاء^(٤)

وما يبدو أن (القصبي) يقترب كثيراً من (السياب) في هذا البيت تحديداً حيث يقول
السياب :

قبس من نور قلبي مشرق في ناظريك^(٥)

القصبي :

عندما تومض في عينيك أضواء المساء^(٦)

إلا أن (القصبي) تبدو المرأة عنده مخلصمة وطوق نجاه، وهو ما لانجده عند السياب. ويعتمد (السياب) قافية واحدة ويعدّد القصبي، فيما يشعر الاثنان بالزمن:
السياب :

(١) السياب ، بدر شاكر، ديوانه، دار العودة - بيروت، دط (٢٠٠٠م)، مج ٢، ص ١١٢، ١١٣.

(٢) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٢٤، ٢٥.

(٣) السياب، بدر شاكر، ديوانه، ص ١١٢.

(٤)

(٥) السياب، ديوانه، ص ١١٢.

(٦) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٥.

قد محا أيامنا الدهر فهل تبقى لديك^(١)

القصيبي:

يعبث الشوق بأيامي ويلهو بسنيني^(٢)

ومع ذلك يبقى نص (السيّاب) أعمق حزناً رغم محاولة (القصيبي) وسعيه لتوظيف دلالات الحزن، مثل: (تغييبين، اذكريني فأنا وحدي مع الليل الحزين، اذكريني فأنا ما زلت في ليلي الحزين).^(٣)

إضافة إلى ظهور أنثى (القصيبي) في موقف قوّة، وظهور الشاعر في موقف استجداء؛ فيما ظهرت (أنثاه) محاطة بالمريدين وكأنها (فتاة ليل).

فيما بدا (السيّاب) في موقف الأمر (الواثق) من موقعه (قبس من نور قلبي مشرق في ناظريك)، فعيناها تشرق لأن الشاعر (هنا)، ورغم بكاء الشاعر بين يديها، إلا أن ذلك كان لحظتها؛ لكنه الآن: (اجعليني لفضة بينهما تحنو عليك).

حتى أن ذكره سيحيطها بالأمان، وهو يعترف بالزمن الذي محا تلك اللحظات، لكنه يصبو إليها.

لقد تناص الشاعران على مستوى العنوان وعلى مستوى المضمون، رغم اختلافات الرؤية والتناول، لكنّ الفكرة المركزيّة بقيت واحدة فهي رومانسيّة حزينة، إضافة إلى مسألة الإحساس بالزمن. كما أن نص (القصيبي) يتناص بدوره مع الكثير من الشعراء الرومانسيين وخصوصاً في لغته، ومع (نزار قبّاني) تحديداً، وقد يعود تقاطع (القصيبي) مع مفردات بعينها عائداً إلى فاعليتها الشعريّة، فالرومانسيون يعتمدون على المفردة الموحية، والقصيبي ليس وحده في هذا السياق.

❖ وفي العنوان نفسه (اذكريني) يتعالق (القصيبي) مع شاعر سعودي مهم هو (محمد حسن فقي)، ولا يتوقّف الأمر عند العنوان، بل يتجاوزه إلى النص، فبيداً (القصيبي) بقوله:

(١) السيّاب، بدر شاكر، ديوانه، ص ١١٣.

(٢) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٤، ٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤، ٢٥.

عندما يغمرك الليل

بأطياف الأمانى

فتغيبين مع الحلم...

على جناح الأغاني

عندما يوقظك الفجر

برفق وحنان^(١)

ويقول (فقي) تحت العنوان نفسه:

اذكريني كلما الليل سجا واذكريني كلما الصبح استتار

إنني ألقاك في جناح الدجى مثلما ألقاك في ضوء النهار^(٢)

فمع تطابق العنوان يكاد المطلعان يتطابقان من حيث الدلالة التي تدور حول طلب

التذكر صباحاً ومساءً، مع تركيز (القصيبي) على الليل لبعده الرومانسي، إضافة إلى أن

المخاطبة مُحاطة بآخرين، فهي عند (القصيبي) محاطة بالعشاق:

عندما يحضنك العشاق

في ليل الصفاء^(٣)

وعند (فقي) محاطة بأشبه الرجال:

اذكريني بين أشباه الرجال

حين يطرونك يا ذات البهاء^(٤)

ويكتفي الشاعران منها بالتذكر، ويبدو (القصيبي) أكثر تصريحاً بشعوره بالوحدة:

اذكريني فأنا وحدي

مع الليل الحزين

...

(١)

(٢) فقي، محمد حسن، الأعمال الكاملة، ١٨٠/٥.

(٣) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٥.

(٤) فقي، محمد حسن، الأعمال الكاملة، ١٨٠/٥.

اذكريني فأنا مازلت..

في ليلي الحزين^(١)

مع تشابه الشعارين في تعدّد القافية، وسهولة الكلمات التي عمّقت الجانب الرومانسي. ❖ وإذا كانت تناسّات (نموذجنا) متعدّدة وكثيرة، فإنّنا لن نقف عليها ما لم يتناص العنوان أوّلاً باعتباره ركيزتنا التي نعتمد عليها، فنجدّه يتناص هنا مع (نزار قبّاني) في عنوان (لولاك) :

يقول نزار :

أفكرّ ..

لولاك ، لو لم يبح عن عبيرك غيبُ

لو أنّ اشقرار صباحي،

لم ينزرع فيه هُدُب

ولولا نعومة رجلك

هل طرّز الأرض عشب؟

...

أكانت ألوف الفراشات

في الحقل طيباً تعبُ؟

لو أنّي لست أحبّك أنت..

فماذا أحبّ؟^(٢)

إنّ الأنثى هنا تملأ على الشاعر الحياة، بل هي التي تحرّكها وتجعلها جديدة بالعيش، فهي تحيلها إلى شيء جميل، ولولاها لما نبت العشب، ولما انتشر الطيب وسعى خلفه الفراش، وإذا لم يحبها الشاعر فمن يحب؟ فلا أحد يستحق.

ولننظر في نص (القصيبي) تحت العنوان نفسه (لولاك) :

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٤، ٢٥.

(٢) قبّاني، نزار، المجموعة الشعرية الكاملة، منشورات نزار قبّاني - بيروت - باريس، ط ١٥ (٢٠٠١م)، ج ١، ص ٤٧، ٤٨.

حبيبة ! لا تتركي لي الليل
كئيب... وفجر شحيح السنا
ولا تسلمي لي لدرج الضياع
ولا تكلي لي لجرح الضنا
أنا وفلول من الذكريات
وصمت المساء.. وبقيا المنى

...

أحسك في كل عرق نداء
يضج ويهتف: إني هنا

...

حبيبة ! لولاك ما الأمسيات ؟

وما الحب؟ ما الشوق؟ بل ما أنا ؟^(١)

يطلب الشاعر من حبيبته ألا تتركه لعذاباته وذكرياته المؤلمة، فهي تملأ عليه الكون (أحسك في كل عرق نداء) و(بين الغيوم وفي المنحنى)، ومن العنوان (لولاك) هناك (امتناع لوجود) كما يقول النحاة؛ فلولا وجودها لم يكن هناك أمسيات، أو حب أو شوق، أو حتى الشاعر نفسه. وإذا تأملنا البيت الأخير الذي يلخص فيه الشاعر نصه لوجدنا المعنى نفسه تقريباً الذي رمى إليه (نزار) في نصّه كله وكثفه في البيت الأخير، فالحياة في نظر (نزار) لولا وجود تلك المرأة لما كانت هي الحياة الجميلة التي يعرف، ولو لم يحبها، فمن يحب؟، ويقدم (القصيبي) الفكرة نفسها، لكنه يختزل نص نزار في البيت الأخير وهو ما يعني تلبس الأصل، وإن كنا لا نجزم بأنه تناص واعٍ.

وقد يكون الشاعر قرأ النص الأصلي، لكنه بقي في اللاوعي وعبر عنه بنص مشابه، وهو ما يجعل أيضاً مسألة (التناص الواعي) مرجحة بقوة عندي لأسباب بسيطة ومنطقية منها :

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٣٣، ٣٤.

أن النص الأساس قيل في بداية تجربة (القصيبي)، وهو ما يعني أن الشاعر في بداياته عادة لا يكون قد كوّن تجربته الشعرية الناضجة مما يجعله أسيراً لنصوص يراها قوية، كما أن أثر (نزار) لا يقتصر على نص واحد بل يتعدى إلى تجربة الشاعر في معظم بداياته، وهذا ما اعترف به في (سيرة شعرية)^(١). وسطوة (نزار) وقوة تجربته وفرادتها في ذلك الوقت، مما لم يقتصر على (القصيبي) وحده، وإنما وقع شعراء كثر تحت تلك السلطة التي استخدمت ما يمكن تسميته بقمع اللغة للآخر وجعله منساقاً بإرادته أو دونها.

ومما يلاحظ على نص (القصيبي) أيضاً موسيقاه التي تنتمي إلى أحد البحور الشعرية (المتدارك) (فعولن)، ورغم أنه يأتي (بمجزوء المتدارك)، إلا أن البحر الشعري معروف بخفته وعلو درجة التطريب فيه، مما يقربه من موسيقى نص (نزار)، وهو على البحر نفسه مع زيادة التفعيلات باعتباره (تفعيلة)، وهذا يعني وقوعاً تحت سيطرة النص (الأصل) بشكل كبير.

❖ ولا يتوقف تناصه عند هذا النص، فنعثر على نص آخر تحت عنوان (أحبك) حيث يقول (القصيبي):

على كفي من كفيك عطر
وفي شفتي من شفتيك نار
وأزعم أن حبك كان ليلاً
من الأوهام.. يفضحه النهار

...

أحبك؟! كيف يرضى الشعر سجناً؟
أحبك؟! كيف يغريني الأسار؟

إلى قوله :

(١) انظر: القصيبي، غازي، سيرة شعرية، ص ٣٣.

أنصمد حين ترتعد الفياء؟

أنضحك حين يصفعنا الغبار؟

أحملني غرامك حين أهوي؟

أيهديني يقينك إذ أحار؟^(١)

ويدور النص السابق في جوّ رومانسي حول افتتان الشاعر بمحبوبته وغيرته عليها، وتمكّن حبها منه :

أأصرخ ، غاص حبك في عنادي

وعاد وملء بسمته انتصار؟^(٢)

وهو من المضامين العاديّة التي تناولها (الرومانسيون)، وفكرته تقليديّة إلى حد بعيد، لكن المختلف لدى (القصيبي) أنه نقل الفكرة إلى أفق آخر وهو جعل المرأة منقذة ومخلّصة.

ونطالع نص (نزار) وتحت العنوان نفسه (أحبك) يقول :

أحبك حتّى يتم انطفائي

بعينين . مثل اتّساع السماء

إلى أن أغيب وريداً.. وريداً

بأعمق منجدل كستنائي

إلى أن أحس..

بأنك بعضي

وبعض ظنوني..

وبعض ردائي^(٣)

ويذهب نص (نزار) إلى المذهب نفسه، ويلتقي مع نص (القصيبي) في نظرته إلى المرأة باعتبارها (جسداً)، فالشاعر يغيب في عينيها، وشعرها المجدول، ويعيش حالة عطش

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٨٧-٢٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٩٠.

(٣) قباني، نزار، المجموعة الشعرية الكاملة، ١/١٠٣.

تبحث عن ارتواء، وهو ما نجده في نص القصيبي حيث (كفّها، وعطرها، وشفتيها، وضحكاتها) وهو يتمناها قربه وهي دلالة على قرب جسديّ.

وإذا كان (نزار) قد عُرف بعنايته بالمرأة كجسد، فإن (القصيبي) ذهب مذهبه في نصوص كثيرة ومنها هذا النص، بل نجد تعبيراً نزارياً خالصاً في قوله :

وفي الدنيا نهود من رخام

يثور على تتأوبها الإزار؟^(١)

وهو ما طرحه (نزار) عبر عنوان ديوانه (طفولة نهد)^(٢)، كما أن تشبيهاً للجسد أو لعضوٍ منه بـ (الرخام) هو موروث نزارى بامتياز، فقد جعل الساق رخاميّة حين قال تحت عنوان (على ساق) :

يا انضفار الرخام .. جاع بي الجوع

لرقة الردا المسحوب^(٣)

ومن هنا نجد المضامين في النصّين واحدة، وحتّى التعبيرات التي نجدها عند (القصيبي) في هذا النص ولا نجدها في النص (النزارى) فإننا نعثر عليها في نص آخر لنزار، وعلى صعيد الموسيقى يختلف النصّان في إيقاعهما، ومع ذلك يحسب للقصيبي أنه نقل الفكرة إلى أفق أوسع حيث كانت المرأة في نصّه هي المرأة المنقذة .

والسؤال: إلى أيّ مدى يمكننا تقبّل (التناص) باعتباره حتمياً، لتقاطع التجربة

الإنسانية؟

وحين أحاول العثور على إجابة لا أزعم بالتقعيد هنا، بقدر ما هي محاولة للفهم، ومن ثم فإننا نقبل (التناص) باعتبار الميراث الثقافيّ الإنساني المشترك، و تقاطع التجربة الشعرية أيضاً، كما يمكن قبول التناص (الغير واعٍ) مع صعوبة في ضبطه، والنظر في التناصات الواعيّة ومساءلتها، و إلى تجربة الشاعر وقبول الأمر وإن على مضض في البدايات الشعرية أو الإبداعية، لكنها لن تكون مقبولة بعد مضيّ الشاعر وتنامي

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٨٩ .

(٢) قباني، نزار، المجموعة الشعرية الكاملة، ١ / ٤٢ - ٧٩ .

(٣) المرجع السابق، ص ٥٨ .

إصداراته، فهو يعني أن الشاعر لم يعثر على تجربته الشعرية الخاصة، وقاموسه الشعري المتفرد، بل بقي تحت سطوة تجارب أخرى على الدوام، وهي قد تغدو عادة يخرج الشاعر من عباءة أحدهم ليدخل في عباءة آخر، كما يكون (التناص) مقبولاً حين يخدم الفكرة التي يتصدى لها الشاعر وليس الإتيان بالفكرة نفسها.

❖ كما يتناص (القصيبي) مع الشعر العربي الحديث يتناص مع الشعر المترجم، الذي قام بترجمته مثل قصيدته (الزلزال).

فالنص المترجم هو للشاعرة (آن فيربرين) تقول :

عندما استيقظت بعنف مفاجئ،

لم أسمع سوى دقات قلبي

وشيثاً فشيئاً دخل الفجر غرفتي

ورأيت شرخاً يمتد عبر الجدار

ومع الفطور أخبرني المذيع

أن زلزالاً زار المدينة في الليل

أويت إلى فراشي مبكرة

أفكر كالعادة في حبي البعيد

...

حلمت أننا تحولنا إلى مهرجين

نضحك بوجهينا المصبوغين

...

وسقطنا معاً كدميتين محطمتين

ووضعت رأسي على صدره ..

وصحوت ..

فلم أسمع سوى دقات قلبي^(١)

(١) القصيبي، غازي، ١٠٠ ورقة ورد، ص ٨٢، ٨٣.

النص السابق يطرح زلزلاً حقيقياً لكن الشاعرة عبّرت عنه بقولها (زار المدينة ليلاً)، فيما شغلها زلزال داخلي عبارة عن حلم بحبيبها حتى إنها تصرخ في الحلم (أجيني). كما عبّرت عن اللقاء بأنه انتهى بـ (السقوط كدميتين محطمتين)، وعبرت عن صوت القلب بـ (دقات)، وهو ما يرجّح أن ما بداخلها كان هو الزلزال وليس ما كان بالخارج. إضافة إلى أنها لم تسمع في الصباح سوى قلبها، لأنه كان بدقاته الأقوى والأجدر بالانتباه، ونحن نقول ذلك رأينا نص القصيبي (الزلزال) لا يشير إلى زلزال خارجي أبداً، بل إلى زلزال داخلي فقط، وهو (تناص) قوي على مستوى العنوان والمضمون :

بحيرة كنتُ .. لم تتبض .. ولا ارتعشت

حتى طلعت عليها مثل إعصار

حركت أعماقها السوداء .. فانفضت

تمور كالمرجل الطاي في النار^(١)

وهو ما يجعل النصان يلتقيان في فكرة مركزية واحدة هي أن في داخل الإنسان من الحركة الشعورية ما يضاهاى حركة الأرض بفعل الزلزال، بل ما يتفوق عليها. ❖ كما يلتقي (القصيبي) مع واحد من أهم شعراء المهجر هو (إيليا أبو ماضي) في عنوانين هما (الوهم، الرؤيا)، وبالعودة إلى النصوص كان التلاقي شكلياً لايمس المضمون فعلى سبيل المثال يصوّر (القصيبي) في رؤياه "حالة من الاحساس بالعجز عن تحقيق بعض طموحاته (...) وهي الدلالة الكلية للرؤى"^(٢) ، بينما يتحدّث (إيليا أبو ماضي) عن رؤيا في المنام :

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٤٣ .
(٢) العضيبي، عبدالله، الرؤيا والتفسير، مجلة البيان، العددان ٣٣٦-٣٣٧ (يوليو-أغسطس ١٩٩٨م)، ص ١٤٤ .

رؤيا منام ربّ حلم في الكرى فيه تلوح حقائق الأشياء^(١)

❖ ولا يقف تناص (القصيبي) عند هذا الحد، بل يتناص بشكل جيّد مع التراث كما

فعل مع قصيدة (الحمّي) وتناصه مع (المتنبي) في قصيدته الشهيرة:

وزائرتي كأنّ بها حياء فليس تزور إلا في الظلام

بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في عظامي^(٢)

ويأخذ أبو الطيب المتنبي (الحمّي) مدخلاً للحديث عمّا عاناه ويعانيه :

أبنت الدهر عندي كل بنت فكيف وصلت أنت من الزحام

جرحت مُجرّحاً لم يبق فيه مكان للسيوف ولا السهام^(٣)

ومن هنا تناص معه (القصيبي) حيث أخذ العنوان (الحمّي) ليتناص مع أبي الطيب في

أبياته الشهيرة عن الحمّي، كما أخذ الحديث عنها مدخلاً للحديث عن معاناته ومتاعبه:

أحس بالعرشة تعتريني والموت يسترسل في وتيني

وموجة الإغماء تحتويني فقربني مني ولا مسيني

...

قصّي عليّ قصة السنين حكاية المشرّد المسكين

...

وهام في مرافئ الجنون كسندباد أحرق مأفون

وعاد بالحمّي وبالشجون محملاً بصفقة المغبون^(٤)

ويستمر في بثّ الشكوى متخذاً من (الحمّي) ذريعة تبيح ما لا تبيحه ظروف الصحة،

إذ يغتفر هذيان المحموم، وهي ذريعة مقبولة يتوسّل من خلالها الشاعر البوح بشكل

يستعلي على المحاسبة :

(١) أبو ماضي، إيليا، ديوانه، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة النور، بيروت، لبنان، ط١ (٢٦/١٤٥١ هـ-٢٠٠٥ م)، ص٤٩.

(٢) البرقوقي، عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبي، ٢٧٦/٤.

(٣) المرجع السابق، ٢٧٧/٤.

(٤) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص٥٧٠، ٥٧١.

تعبت من جدِّي ومن مجونني
من كل ما في عالمي المشحون
من مسرح محنَّط الفنون
مشاهد باهتة التلوين^(١)

وفي هذا النص أحسن (القصيبي) في تناصّه، وتوظيفه للتراث عبر قصيدة شهيرة، فتناص العنوان هنا لم يكن مع عنوان آخر، بل مع نص شعريّ.

❖ كما تناص مع التراث عبر الشخصية الشاعرة وسيرتها في نص آخر هو (سحيم)، فيذكر شيئاً من سيرته: "من المؤكد تاريخياً أن عشيرة بني الحساس قتلت عبدها الشاعر سحيم حرقاً لتغرّله في نساء العشيرة قرابة سنة ٣٥ من الهجرة، فيما عدا ذلك لا نعرف عن حياة الشاعر سوى نتف منثورة هنا وهناك...".^(٢)

لقد كان العنوان (سحيم) تناصاً مع الشخصية الشاعرة، فيما كان النص يتداخل مع نتاج الشخصية وسيرتها الذاتية وتجربتها المؤلمة، وقد استخدم القصيبي (سحيماً) كقناع، وهو ما جعل من مبدع النص المتأخر نسخة أخرى من (سحيم) في دلالات تهرب من الرقيب والحساسيات المتعلقة بالسياسة.

وكما كان (سحيم) صرخة في وجه الطغيان، كان القصيبي قادراً على إخراج بيانه السياسي دون أن يتعرّض للمساءلة. إن للشاعر الأول والثاني موقفين متشابهين من حيث المعطيات فالعبودية هناك، والعمل الوظيفي هنا عبودية أخرى، الشعر هنا وهناك، فهل قال القصيبي أشياء أخرى؟

صغار الحساس؟

أين كبار الحساس؟

هل ذهبوا ..

يقتلون الجميلات؟

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٧٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٧٣.

أم يكرعون

المزيد من الخمر؟^(١)

إن القول إن القصبي كان يقول شيئاً سياسياً فقط لا يتفق ومضامين النص الطويل الذي نرى أن الشاعر طرح مسألة العنصرية واللون المختلف الذي يجد نظرة دونية في أوساط اجتماعية كثيرة :

وهم يحسبون الجميلات ينفرن مني

لأني عبدٌ غرابٌ شديد السواد

ولا يعرفون دهاء السواد الذي يتحوّل

عند لقاء الجميلات حبلاً .. يشدّ الجميلات نحو^(٢)

وقد تطرّق الشاعر إلى طريقة الموت بالحرق، وخلود الشاعر :

ما أعظم الشعر !

يلسع كالتار .. يحرق كالتار

لكنه حين تذوي جميع الحرائق

يبقى، يشب على جبهة الدهر^(٣)

ومما عمّق التناص، وجعل الشاعر أكثر تماهياً مع تجربة سحيم أخذ مقاطع لسحيم ودمجها في نصه، مما يعطي دلالة قوية لتوحد الشعارين والنصين في آن واحد. وأفرد هذه الجداول التي تبين تناص (القصبي) مع نفسه، ثم تناصه مع شعراء آخرين، مع الإشارة هنا أن تشابه العناوين وتناص المضامين لا يعني التطابق التام، حتى وإن عثرنا على نصين بالعنوان نفسه والدلالات نفسها، إذ إننا ندرك أن هناك لحظتين شعوريتين وإن تشابهت شكلاً، فإن هناك فوارق حسب تعاطي الشاعر مع كل لحظة إذ تحكمها ظروف متعدّدة تختلف باختلاف زاوية الرؤية .

(١) القصبي، غازي، سحيم، ص ٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣١ .

(٣) المصدر السابق، ص ٩٢ .

❖ تناصات القصبي الداخليّة :

نقطة الالتقاء	عناوين النصوص
الليل	ليلة الملتقى، ليلة أمس، ليلة العودة. ^(١)
الموت	مات شاعر، مات فدائي، موت إنسان، شعرنا موتنا، الموت حباً ^(٢) ، ساعة الموت شعراً ^(٣) .
الشعر	الشعراء، وحبنا الشعر، نحن كنا الشعر، شاعرة ^(٤) ساعة الموت شعراً ^(٥)
الرحيل	رحيل، أغنية قبل الرحيل، بعد الرحيل، يارا والرحيل ^(٦)
الحب	حبك، حبك، أغنية لحب لم يكن ^(٧)
الحنين	العودة إلى الأماكن القديمة، تباريح البئر القديمة ^(٨)
الغناء	لحن، أغنية قبل الرحيل، أغنية للخليج، أغنية، ترنيمة لسلمان ^(٩)

ولا تتوقف تناصات (القصبي) الذاتية عند هذا الحدّ، ومن هنا يمكننا أن نلاحظ تقاطعات أخرى حول دلالات (المطر، الصحراء، المرأة، الوطن، الأمة... إلخ).

وما سبق من جدول يطرح مجموعة من التساؤلات والملاحظات:

. هل التناص الذاتي، وبهذا الكم الذي يعدّ كبيراً يدلّ على العثور على (قاموس شعريّ)

خاص بالشاعر ؟

(١) القصبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، الملاحظ اختفاء هذه اللفظة في دواوينه الأخيرة، ونذكر علاقة الشاعر الرومانسي (بالليل)، وهوما يوحي باتجاه الشاعر إلى القضايا ذات الطابع القومي السياسي.

(٢) المصدر السابق.

(٣) ورود على ضفائر سناء.

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة.

(٥) ورود على ضفائر سناء.

(٦) المجموعة الشعرية الكاملة.

(٧) ورود على ضفائر سناء.

(٨) المجموعة الشعرية الكاملة.

(٩)

- وهل تلك التناصات إذا كانت في بدايات الشاعر مقبولة؟ وإلى أي درجة؟ وهل هي تعني عدم البحث عن ذات شاعرة مختلفة معتمدة على ذاتها؟

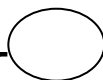
- وحول تناص الشاعر مع نفسه أتساءل: هل هذه عملية اجترار وانكفاء على الذات؟ وهل يعني ذلك توقّف التجربة أو بطأها باتجاه التطوير والوصول إلى النضوج؟

الملاحظ أن الشاعر تجاوز كثافة (التناصات) مع الذات في دواوينه الأخيرة، كما أن (تناصه) مع آخرين ليس بالطريقة نفسها التي كان عليها الحال في بداياته الشعريّة، وهو ما يعني أن الشاعر أدرك ذلك وسعى إلى التطوير والنضوج.

وهنا ملاحظة أخرى أيضاً، حيث سيطر على التناصات السابقة وفي حقولها المختلفة عامل مشترك هو (الحزن، الليل، الموت، الشعر، الرحيل، الحبّ، الحنين، الغناء) وهي كلمات ارتبطت بالحزن لدى الشعراء الرومانسيين، كما نلاحظ تقاطع الحقول وتداخلها فقد نجد عنواناً في أكثر من حقل، وهو دالّ على الفاعلية الشعرية لتلك المفردات وهو أمر تتقاطع عنده نصوص الرومانسيين.

وإن كنت أرى أن كثرة التناصات الداخليّة هي عملية انكفاء، ونبش في الذات لها إيجابياتها إذا كانت بحثاً عن (الرؤيا) الشعريّة، لكنها لاتخلو من خطر الإغراق في الذاتية وعدم تطوّر التجربة.

❖ إن الحال ينطبق على تناص الشاعر مع غيره، فقد يكون له أثر إيجابي في تطوير التجربة وصقلها، وقد يكون العكس من استسلام للنص القويّ والدوران في فلكه دون الخروج برؤيا شعريّة مختلفة. وسأعرض الآن جدولاً لنصوص (القصيبي) ونصوص آخرين، مدركاً أن ذلك لا يعني الاستقصاء، وإنما إشارة إلى تفاعل الشاعر مع تجارب سعوديّة وعربيّة وأجنبية أحياناً، مع ملاحظة البحث عن التناصات الحقيقية، ففي عنوان (الأطلال) يتناص مع (صلاح عبد الصبور وعمر أبي ريشة وإبراهيم ناجي) لكنّي اقتصر على تناصه الفاعل مع (إبراهيم ناجي) وهكذا البقية.

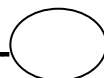


صاحب النص	النص الآخر	عناوين نصوص القصص
إبراهيم ناجي	الأطلال	الأطلال
بدر شاكر السياب	في ليالي الخريف، الليلة الأخيرة، في الليل، من ليالي السهاد، ليلة وداع، ليلة انتظار.	ليلة الملتقى، ليلة أمس، ليلة العودة
إبراهيم ناجي	الليالي، ليالي الأرق، لقاء في الليل، ختام الليالي، ليلة	
صلاح عبد الصبور	الشهيد، موت فلاح، موت الإنسان.	مات شاعر، مات فدائي، موت
إبراهيم ناجي	الميت الحيّ	إنسان، شعرنا
إبراهيم ناجي	إلى روح الشاعر	موتنا، الموت حباً، ساعة الموت شعراً
صلاح عبد الصبور	أغنية حب، هل كان حباً، الحب.	
نزار قبّاني	أحبك، أحبك، حبيبتي، أحبك جداً، أحبك، حين أحبك، حب استثنائي، قلبي أحبك، أحبك.	حبك، حبك، أغنية لحب لم يكن



عناوين نصوص القصص	النص الآخر	صاحب النص
اذكريني	التذكار، ساعة التذكار، اذكري .	إبراهيم ناجي
	ذكريات، ذكرى.	حمزة شحاتة
	اذكريني، حنين في روما	السيّاب
	حنين	عمر أبو ريشة
	أغنية حب، لحن، أغنية ولاء، أغنية خضراء، أغنية الشتاء.	صلاح عبد الصبور
لحن، أغنية قبل الرحيل، أغنية للخليج، أغنية، ترنيمة لسلمان	أغنية قديمة ، أنشودة المطر.	السيّاب

مما سبق يمكن القول إن (التناص) عند (القصصيين) باب كبير، تتعالق من خلاله تجربته مع تجارب عديدة ومتنوعة، وهذا لا يعني أن القصصيين هو وحده من يتناص مع كل أولئك الشعراء من طرف واحد فقط، ولكنه يدل على أن التجربة الشعرية بكاملها متقاطعة، وهو ما يدل أيضاً على العمق الثقافى المشترك سواء في الشعر العربي أو الإنسانى بالنسبة للشعر عموماً، كما أن التناصات لديه كانت مع الفكرة حيث أضاف لها الكثير، وهو أمر مشروع ومبرر، كما يعود توسع هذا الباب عند (القصصيين) إلى ضخامة تجربته وانفتاحه على التجارب الأخرى وتمدده زمنياً .



سعد الحميدين :

❖ عند تتبع التناص لدى (الحميدين) نلاحظ أنه ليس بالسهولة نفسها التي عثرنا بها على تناصات (القصيبي)، ويعود ذلك إلى اعتماد (الحميدين) على الغموض، وتعقيد العنوان، مما يجعل من العثور على عنوان مشابه تماماً أمراً صعباً، ولكن ذلك لا يعني أن (الحميدين) لا يتناص مع التجارب الأخرى، بل يعتبر الحميدين أكثر تناصاً من غيره مع التراث (الشفهي) على مستوى مضامين النصوص، بل يذهب إلى تضمينها نصوصه، ورغم ذلك فلن نعدم (تناصات) العنوان قياساً بما في باطن النصوص. ولذلك كان اتجاهنا أن نقف أمام العناوين التي فتحت حواراً مع التراث الشعبي، ثم العناوين التي تعالقت مع التراث عموماً، فعلى صعيد التناص مع التراث نعر على العناوين التالية :

❖ (نغمات على الطمبرة، القرينة وقطرات الماء، جوقة الزار، مرجان، ورقة مهملة من دباس إلى أبيه) .

في العناوين السابقة استدعاء للشخصيات، وقد عدّه (علي عشري) اقتراباً من مفهوم التناص. (١)

وبالتالي فإن استدعاء الشخصية هو تناص معها، ومع نتائجها، وصورتها في المخيلة الشعبية، أما استدعاء الأسماء ذات العلاقة بألوان التراث فهو تناص مع الموروث الشعبي أيضاً، وهو ما نشاهده في عنوان مثل نغمات على الطمبرة كاستدعاء للموروث والتناص معه:

زورقي يسبح في بحر مداد
وبحيرات من القار المحمى ..
يسفح .. الموجات .. بالقيدوم
ينثرها كحبات مطر ...
...

(١) انظر: زايد، علي عشري، (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، (١٩٧٨م).

والجراح السود من غور .. لغور ..
كشّرت أنيابها المكلومة العطبي
ويقعي الدود فيها ..
يلعب المزمار..
جوقات على كشكشات "الطمبرة"

...
باحثاً عن حبه في كل باب ..
"أين يا أطلال جند الغابر"

...
خثر السّمار لم يبق على الدكّة .. عازف (١) .

وإذا كان النص يدور حول المدينة الحاضرة من خلال الرمز إليها ب (النيون)، وتذكّر الحضارات الغابرة: (جند الغابر، أين آمون... وأين)، وهي إشارة للحضارة الفرعونية كما في: (إهرامات، حنوط من دباغ) فهي بالتالي إشارة إلى اختفاء (الطمبرة) كرمز للقديم: (لم يبق على الدكّة... عازف).

فهل الطمبرة كانت رمزاً على القديم وحسب ؟
وهل هي محمول رمزيّ كاف ؟

ما أراه أنها ليست كافية ما لم يدعمها دلالة أخرى ، وهي دلالة صوت (الطمبرة) الذي يقترن بالحزن، وهو ما يخدم فكرة النص الذاهبة نحو تذكّر (الغابرين) وعدم الرضى عن المدنية والحنين إلى الماضي، ومن هنا كان التناص خادماً أميناً وظّفه الشاعر داخل بنية النص دون الاكتفاء بمجرد التناص الشكلي .

❖ وإذا كنت قد أشرت إلى عنوانيّ (مرجان) و(القرينة وقطرات الماء)، فإنني أضيف أن (مرجان) هو تناص مع رمز للعبودية وللإنسان المهمش ، وهو الاسم الذي ارتبط بهما في الذاكرة الشعبيّة. أمّا (القرينة وقطرات الماء) فهو استدعاء لاسم ارتبط في الذاكرة

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية ، ص ٥٧-٥٩ .

نفسها بالوهم ، وربط جميع الأمراض أو ما يظهر على الجسد الإنساني بتلبس الجن. وأشير هنا إلى عنوان :❖(ورقة مهملة من دبّاس إلى أبيه) ، إذ"تستبطن قصيدة (ورقة مهملة من دبّاس إلى أبيه) (...). تجربة الشاعر الشعبي أبي دبّاس، فيخلل صوت هذا الشاعر الشعبي صريف متوعد للشاعر الحديث، تماهياً أو تجاذباً مع الشروط الذاتية والتاريخية العسيرة، وكان القصيدة ترجيع لنبرة فجائية" (١) .

فالشاعر يجعل من تجربة (أبي دبّاس) عبر أبياته الشعبى الحزينة والمليئة بانتظار الطارق الغائب مدخلاً لانتظاره هو ولعودته إلى أبيه في مفارقة فنيّة، فالشاعر يضرب في الأرض، وينتظر عودته إلى والده، وسط تناصّات أخرى للمتنبى وامرئ القيس. والملاحظ في النص أن تناصّاته كانت مع شعراء، سواء من التراث العربي القديم أو التراث الشعبي (أبو دبّاس)، وهو ما يجعل الدلالة تتجه نحو وحدة الشعور لدى الشعراء قدماء ومحدثين، والتقاء المهموم.

كما أن الملاحظ على تناص (الحميديين) مع التراث أنه يتجاوز الاستدعاء الحر في إلى التوظيف الإيقاعي .

❖ويتناص (الحميديين) مع القرآن الكريم تناصاً أسلوبياً في العنوان، كما في نص (وإذا الريح انكفت)، فهو تناص مع الأسلوب القرآني في قوله تعالى: ﴿إذا الشمس كوّرت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيرت، وإذا العشار عطّلت، وإذا الوحوش حشرت، وإذا البحار سجّرت، وإذا النفوس نرّوجت، وإذا المؤودة سلّت، بأي ذنب قتلت، وإذا الصحف نشرت، وإذا السماء كَشطت، وإذا الجحيم سعّرت، وإذا الجحّة أنزلت﴾ . (٢)

(١) أبو هيف، عبد الله، الحداثة في الشعر السعودي، ص ١١٠، ١١١ .

(٢) القرآن الكريم، سورة التكوير، آية ١-١٣ .

وكما في قوله تعالى : ﴿ إذا السماء انفطرت، وإذا الكواكب انتشرت، وإذا البحار فجّرت، وإذا القبور بعثت ﴾ (١)، وكما في قوله تعالى : ﴿ إذا السماء انشقت، وأذنت لربها وحقت، وإذا الأرض مدت ﴾ (٢).

وإذا كان التناص في العنوان هو تناص أسلوبى، فإن داخل النص تناصات في المضامين، واستدعاء لأجواء الآيات السابقة، فالآيات السابقة من القرآن الكريم يجمع بينها الحديث عن يوم القيامة وما فيه من أهوال، والنص الشعري يستحضر مثل هذه الأجواء (أفق يشوي، رياح تحلب الريح، يعلق الصخر، نار موقدة، نار مرمدة، ركام، ألواح، نار، يتحوّر، التشتت، أين المفرّ، مقفرة، المقبرة، جبل نار، الزوبعة، أظفار، اشنق القهر، العصف) (٣).

فالشاعر أمام تأمل العالم الذي يراه متقلّباً ومليئاً بالأحداث، هو أشبه بيوم القيامة (بحسب التناصات)، وبالتالي فقد كان التناص على مستوى العنوان استدراجاً للقارئ للدخول مع الشاعر في معمعة نجاح من خلالها النص في إيصال الفكرة التي وقف فيها الشاعر متأملاً ومحبطاً مما يحيط به، فهو يفتش عن الكلمات دون جدوى، فالريح تعود ويولد منها ريحٌ أخرى:

فإذا الزحف إلى الزحف يعود وكذا الريح إلى الريح تعود

غابة الياءات تنمو

فإذا ما انكفأت ريح توالى في النماء

ي .. ي .. ي .. ي

ي .. ي .. ي

ي (٤)

(١) القرآن الكريم، سورة الانفطار، آية ١-٤ .
(٢) المصدر السابق، سورة الانشقاق، آية ١-٣ .
(٣) الحميدى، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٣٩٧-٤٠٢ .
(٤) المصدر السابق، ص ٤٠٢ .

كما نلاحظ استحضر صوت الرياح (ي) وتوظيفه، والإفادة من (التشكيل) وهو بداية الريح (ي) بأربعة أحرف ثم تلاشيها إلى حرف واحد، وإذا كان النص قد انتهى بتلاشيها فإن الشاعر قد قال: (وكذا الريح إلى الريح تعود) مما يجعل القارئ بعد نهاية قراءته للنص مترقّباً لانبعاثها مرّةً أخرى .

❖ ويتناص (الحميدين) مع المثل العربي القديم في نصّه: القول المقطوع وحكايا الأمس (قطعت جهيزة قول كل خطيب).^(١)

كما يتناص مع كعب بن زهير تحت عنوان (عندما بانّت سعاد) في نصه الشهير (بانّت سعاد فقلبي اليوم متبول) وهي اعتذارية بين يدي الرسول ﷺ ، وإذا كان (كعب) قد تناول مفارقة سعاد كمقدمة يقف عليها الشعراء كما هو الحال مع الطلل، فإن الحميدين يوظّفها عبر استحضرها فهي تعود لتقول :

أتيت إليكم وبي منكمو غلة ...

أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى^(٢)

ثم تقول :

فإني هنا مثل عرق النخيل..

سأبقى ..

وأحضر دربي..

بظفري ..^(٣)

(سعاد) التي تحضر هنا رمز الأصل الواحد، والماضي المشترك:

ألستم جميعاً رضعتنم..

بثدي وحيد ؟

ألستم جميعاً ..

بذرتنم حقوله ؟

(١) أبو هيف، عبد الله، الحداثة في الشعر السعودي، ص ١١١ .

(٢) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ١٥٦ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٥٩ .

ألستم جميعاً ..

غرستم نخيله؟^(١)

ويدور النص حول تفرّق الكلمة، وتشتت الشمل، وجاء التركيز في المقطع السابق عبر تكرار كلمة (جميعاً) الدالة على الوحدة الإيجابية :

(وضعتم ، بذرتم، غرستم) وبالتالي فقد جاء استحضر سعاد بعد أن (بان) ليؤكد على فكرة النص وتعزيدها، وقد استفاد الشاعر من كمّ الشجن الذي يقترحه الفعل (بان)، والاسم (سعاد)، ليبث حزنه على ضياع الكلمة وتفرّق الصف .

ويتواصل تناص (الحميدين) مع القديم عبر ديوانه (أيورق الندم؟)

❖ وأشير إلى تناصه مع القديم المتمثل في (الزير سالم، وطرفة بن العبد، والمعري)، وإذا كان البحث هو تناص (العنوان) أولاً، فإننا نجد تناص العنوان عبر استدعاء الشخصية عن طريق المكان الذي تنتمي إليه، كما في عنوان (في حلق المعرّة) يقول :

خفني عنه اتركه ...

جاءه يعدو إليه /

يربط الساق بحبل ليس فيه^(٢)

وهي إشارة إلى حالة (العمى) التي تصنع قيد الحركة : (جاء يعدو مقعداً...)، لكنها لا تقف ضد حركة (الروح) و(الطموح)، فهو (يعدو مقعداً)، والاستدعاء للشخصية (المعري/ الشاعر) عبر المكان الذي يُنسب إليه (المعرّة) هي حالة من التماهي بين الشعارين، واستدعاء (المكان) دال على حصاره :

عسكرياً كنت يوماً ..

أجاهد بالسيف ..

بالمنجنيق

ولكن، زماني كواني

(١) الحميدين ، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ١٥٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢١٣ .

- أمدّ يديّ ورجليّ في كل اتجاه..

أما من معين..

يجابه...

يحاصر .. يقول ؟(١)

لماذا المعرّة ؟ ولماذا أبو العلاء المعرّي ؟

المعرّة وظّفها الشاعر لنقل الشعور بحصار المكان من جهة، ولاستدعاء الشخصية الشاعرة المنتمية إليه، كما أن (أبا العلاء) كحالة شعرية خاصة دالة على المقاومة في وجه العمى والسجن باعتباره مكاناً صارخاً لعجز الحركة وحبس الحرية، كل ذلك أصبح مناخاً خصباً لتوظيف الدلالة وخدمة الفكرة .

❖ وإذا كان تناص (الحميديين) مع الأسطورة داخل النصوص واضحاً فإننا لم نقف عنده إذ إن الأمر مرتهن بالعنوان أولاً ، ولا يقف تناص (الحميديين) مع القديم، بل يصل إلى الحديث كما في عنوانه (وماتت الأشعار و واقفة) : ويستعمل الحميديين اسم (معين بسيسو) في إهداء قصيدة (وماتت الأشعار واقفة) ، وعنوان القصيدة هو قريب من العنوان الذي حمله ديوان لمعين بسيسو(الأشجار تموت واقفة).

يقول الحميديين في الإهداء : "إلى روح الشاعر معين بسيسو.. ليست رثاءً ولكن وفاءً".(٢)

كما يصرّح الشاعر باسم (معين) في مطلع النص :

- رحلت يا معين في الخفاء

دون أن يكون ..

في خفائك العن (٣)

ويشير في النص إلى ديوان (معين) (الأشجار تموت واقفة) :

وماتت الأشعار في الوقوف

فجاءها الحفار بالمنشار

(١) الحميديين، سعد ، الأعمال الشعرية ، ص ٢١٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٩ .

(٣) المصدر السابق

لكنه

قد عاد خالي الوفاض

لأن كل ميّت

ليس له مكان

- إن لم يكن له أثر (١)

ويشير الشاعر إلى معاناة (معين) مع الغربة والسجن في قوله :

- قد كان مثل الرمح في النضال ...

وكان ما يكون

رسمت صورة النضال بالقلم ..

عانيت ما عانيت ..

..

جدار الزنازين أغنيته

أحرفاً (٢)

وتتاص (الحميدين) جاء تماهياً مع الشخصية الشاعرة الأخرى، وهي حالة متكررة عند (الحميدين) مع الشعراء، فهو يجعل معاناة الشاعرة (حالة شعريّة) يشترك فيها الشعراء .

❖ كما يتتاص (الحميدين) مع العنوان نفسه (الأشجار تموت واقفة) مع شيء من التحريف في عنوانه (الألحان تموت معلنة)، لقد كان العنوان الأول يدل على المقاومة حتى النهاية المشرفة، أو ما يمكن تسميته (الموت بثمان)، حيث تموت الأشجار (واقفة)، ويُدخل (الحميدين) هنا :

مقابل

الألحان ← الأشجار .

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٢١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١١ .

مقابل

معلنة ← واقفة .

وإذا كان التناص (أسلوبياً) على مستوى العنوان فإنه يأتي مضمونياً في النص حيث

نجد :

هبت على الخشب المسندة الرياح (١) .

وإذا كان نص (الأشعار تموت واقفة) يدل على المقاومة والعطاء لآخر اللحظات، فإن

عنوان (الألحان تموت معلنة) يذهب هذا المذهب، فهاهي الألحان تجتاز ذلك الجدار

الموصد دونها :

لما أزل أجثو أحملق في الجدار (٢)

ويقول :

أذناي تلتقطان .. أصداء النداء

قلبي يدق .. يدق ..

لكن الجدار ..

يمتد قدامي كشمشون الأزل ... (٣)

لكن الشاعر لا يستسلم فهو يتابع تلك الألحان القادمة من بعيد :

عيناى تخترقان أغوار الكهوف ..

وأصيح سمعي ..

امتطي "بغلاً" من الأنغام ...

أقعده المسير

"ياليل.. يا ليلاه"

لحن من "المجرور" ..

أنغام من "المسحوب"

(١) الحميدى، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٥٣ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥٢ .

(٣) المصدر السابق، ص ٥١ .

يحدوها "الهجيني" الرتيب.^(١)

والشاعر في متابعة جادة، فهو يتصيد الألحان من شيخه :

أَتصيدُ الألحانَ من شيخِي ...

أردد ما يقول ..

- ذهب الشباب ..

- "ذهب الشباب فما له من عودة..

.. ودنا المشيب.."^(٢)

ويستدعي الشاعر (الإيقاع) عبر تكرار كلمة (يدق) التي تصدر عن قلبه متماهية مع أصوات الدفوف، كما يتناص الشاعر داخل النص مع (زهير بن أبي سلمى) في قوله (.. لا يسلم الشرف الرفيع) .

ومع الموال الشعبي في قوله (يا ليل ليلاه)، كما يستدعي أسماء الأغاني الشعبية (المجرور، الهجيني، المسحوب) .

ولم أعتز على أي تناصات للشاعر مع ذاته في العنوان. وأفرد هنا جدولاً لتناص (الحميديين) المتنوع مع القرآن الكريم، والتراث الشعبي والمثل، والتراث القديم شعراً ونثراً، والشعراء المعاصرين:

(١) الحميديين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٥٤ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥٢ .

تتاص الحميدين :

التتاص مع :	عناوين النصوص الأخرى	عناوين نصوص الحميدين
القرآن الكريم	مجموعة آيات من سور: التكوير، الانشقاق، الانفطار.	وإذا الريح انكفت
القرآن الكريم	قاب قوسين	قاب قرنين
التراث الشعبي	الطمبرة، الزار، تراث	- نغمات على الطمبرة - جوقة الزار
الدرس النحوي	كان وأخواتها	أخوات كان
مثل عربي	قطعت جهيزة قول كل خطيب	القول المقطوع وحكايا الأمس
تراث شعبي	القرينة	القرينة وقطرات الماء
تراث شعبي	مرجان	مرجان
معين بسيسو	الأشجار تموت واقفة	الألحان تموت معلنة وماتت الأشجار واقفة
كعب بن زهير	بانة سعاد	عندما بانة سعاد



التناص مع الشخصيات :

الشخصيات	عناوين الحميدين
ليلي	- أين ليلي
أبو العلاء المعري	- في حلق المعرة
أبو دبّاس	- ورقة مهملة من دبّاس إلى أبيه
محمود حسن إسماعيل، ولقبه (مغني الكوخ)	- مغني الكوخ
مرجان	- مرجان

لقد كان تناص (الحميدين) داخل النص أكثر غزارة وعمقاً، وتم ذلك من خلال (التناص) مع نصوص بعينها، أو من خلال استدعاء الشخصيات وتوظيفها داخل النص، بل أن بعض (التناص) عند (الحميدين) تمّ بشكل مركّب، مع جدّله بالنصوص والاستفادة منه حتّى على مستوى الإيقاع كما هو الحال مع (الموروث الشعبي) من رقصات والآت وعزف ومثل، كما أن (التناص) مع الشخصية غلب عليه التماهي معها، أو جعلها معادلاً موضوعياً، وقد تجنّب ذكر الشخصيات بأسمائها وعمد إلى المكان الذي تنتمي إليه كما هو حال أبي العلاء المعري، أو اللقب كمغني الكوخ، وأياً كان الأمر فإن تجربة (الحميدين) لم تكن معزولة عن الآخرين، وإن افتقدت للعمق في بعض تناصاتها فقد يعود ذلك إلى أنّها أولى التجارب الحديثة في الشعر السعودي.

❖ وأتساءل عن إمكانية وجود تناص بين الشعراء ذاتهم.

من المؤكد أن لكل شاعر تجربته التي تعكس رؤيته، ولكن هذا لا يمنع من أن نجد بعض العناوين التي قد تعكس حالة من التناص بينهم:

وسأتوقف عند موضوع محدّد، يتمثل في نظرة الشعراء الثلاثة للشاعر والشعر. حيث

رصدت النماذج التالية :



سعد الحميدين	غازي القصيبي	ضياء الدين رجب
ورقة من اعترافات شاعر	الشعراء، مات شاعر ، شعر شاحب، وحبنا الشعر، نحن كئنا الشعر، شاعرة ، لامرأة لا تقرأ الشعر، ساعة الموت شعراً.	- شاعر الأمس. - الحب الشاعر. - أحزان الشاعر في حوار. - تأبين شاعر.

إنّ حديث الشعراء عن ذاتهم يتّخذ أشكالاً مختلفة، غير أنها تتفق في محاولتها أن تعكس رؤيتها للشاعر، ومن هنا فإن (النماذج) الشعرية الثلاثة تلتقي في ثلاثة عناوين (متناصة)، وقد آثرتها على غيرها لأنها الأكثر تناصاً من جهة ، ولأنها تكشف نظرة الشعراء الثلاثة للشاعر والشعر.

أمّا بالنسبة للحميدين فلم أعرّ إلا على عنوان واحد (ورقة من اعترافات شاعر) (١) ولم يكن هناك خيار آخر ، وقد نحييت العناوين التي تستدعي شعراء آخرين، لأنني لم أر هناك ما يدعو لتقديمها على العنوان المختار، أما (ضياء الدين رجب) و(غازي القصيبي) فرأيت أن أقرب عنوانين هما :

- تأبين شاعر (٢) (ضياء الدين رجب) .

- مات شاعر (٣) (غازي القصيبي) .

❖ تأبين شاعر (ضياء الدين رجب) :

تدور فكرة النص حول (موت الشاعر)، وما قدّمه للحياة، وفيه نهي عن النواح، بل ودعوة للفرح باعتبار الشاعر مصدراً له :

لا تتوحوا عليه لا تزعجوه فهو للموت مثله للحياة

نغم تسبح المواكب فيه وهوى نابض الرؤى باسمات

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٤٥ .

(٢) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٤٣٨ .

(٣) القصيبي ، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١١٤ .

ومعانٍ ترنّحت فتلاقت بمعانٍ قدسيّة النفحات

...

ويقول :

لا تتوحوا عليه لا تزعجوه لا تشقوا الجيوب كالنائحات
فهو لم يبرح المواقف عاشت في مثانيه حيّة خالداً

...

فاعزفوا حول نعشه وأعيدوا لحنه الغض راقص النغمات
وانسجوا بالأقاح إكليل غارٍ ضفّرتة أنامل الفاتنات (١)

فالشاعر عند (ضياء الدين رجب) لا يموت رغم تأبينه، فهو باقٍ معهم، يشاركونهم أفراحهم، ولا يريد أن يكون مصدراً للحزن .

❖ مات شاعر (غازي القصيبي) :

مرّاً بالكون غريباً

ومضى يدفن في المجهول أيّاماً

قصيرة

مغزياً في لجة الموت أمانيه

الكسيرة

فإذا ما جمع الليل الندامى

وسرى في الأفق لحن

لم يداعب أذنيه

وإذا ما انتظر الصبح - على شوق - لقاءه

وأطلّ الفجر مشدوهاً كمن

ينعي حبيباً

فأخبريهم أنه مات غريباً

(١) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٤٣٨ - ٤٤٢ .

...

أيها الناس قفوا فاليت شاعر
كفنوه بالأزاهير وبالورد الندي
واقبسوا آخر لمح
شع في الوجه الرضى
ادفنوه في رحاب المعبد المهجور..
في ظل السكينة (١)

لقد رحل شاعر (القصيبي) حزينا وغريبا ووحيداً أيضاً، لكنه ظلّ حريصاً على أن يذكره أحد ما :

وإذا ما حان ميعاد اللقاء
فأضيئي شمعتين
وقفي، مغمضة عينيك، في سحب البخور
طالعيه
فهو من آفاقه يرنو إليك (٢)

وهو حيّ بشكل ما، يراقب ويرى، لكنه يختلف مع شاعر (ضياء الدين) الذي لا يريده حزينا، فقد بدا شاعر (القصيبي) أكثر ذاتية، فهو لا يريد أن ينساه أحد، ويلتقي النصان السابقان في مقطع (مواراة الشاعر) فيقول (ضياء الدين) :

فاعزفوا حول نعشه وأعيدو لحنه الغض راقص النغمات
وانسجوا بالأقاح إكليل غارٍ ضفرتة أنامل الفاتنات (٣)
فيما يقول (القصيبي) :

كفنوه بالأزاهير وبالورد الندي (٤)

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١١٤-١٠٨ .

(٢) المصدر السابق، ص ١١٦ .

(٣) ديوان: ضياء الدين رجب، ص ٤٤٠ .

(٤) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ١١٧ .

أما نص (الحميدين) (ورقة من اعترافات شاعر) فيقول :

أتريد بأن أفرش فوق الريح بساط ؟

أو أغمد في صدري خنجر

أو أنفخ لحناً في مزمار ..

كي ترقص أفعى ؟ ..

أنا لست فقيراً هندياً ..

كي أفقأ عيني بالمسمار

أو أغمد في صدري الخنجر ...

فأنا جرح ينغل بالديدان

الطين يموت على كفي

وتخيم في قلبي الديدان

...

أتريد بأن أغزو الريح؟

أغمد خنجر

أعزف لحناً .. تم .. تم ..

من "زلفة"

دم .. تك ..

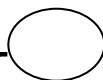
من سامر ...

كي ترقص في الساحة أفعى ؟

...

أنا لست الساحر يا سادة

أنا شاعر ..



والشاعر في العرف إسفنجة

تمتص جميع الأشياء^(١)

وشاعر(الحميدين) هنا ينظر إليه المجتمع كقادر على التغيير، وهو من يُحمّل أخطاء الآخرين، ويدافع (الحميدين) عنه ويتساءل ماذا يريد منه الآخرون ؟ فهو ليس ساحراً ، بل مجرد شاعر يحملونه التبعات، وإذا كان (النموذجان) السابقان يطرحان رؤيتهما للشاعر من خلال موته، فإن الحميدين يطرح رؤيته لمهمة الشاعر من خلال حياته (الصعبة)، فهو أمام مطالبات شاقّة، ومسؤوليات كبيرة يعترف في نهايتها بأنه لا يملك الحل الناجع، ولا يتحمّل تبعات الإخفاق .

إذا فنحن أمام (ثلاثة نماذج) يطرح الأول والثاني دور الشاعر في الحياة، فهو عند ضياء (مشعل خير) ، وعند القصيبي (العاشق) الذي لا يريد أن ينساه الآخرون، وأن ينظروا إليه بإجلال فهو (شاعر) وإن كان ميتاً، كما أن الشعارين الأول والثاني يستمران في الحياة بعد الموت على نحو ما، وعند الحميدين نرى الشاعر الذي يعلّق عليه الآخرون الأخطاء، ويعتقدون أنه يحمل عصا التغيير .

❖ وقد التقت النماذج الثلاثة في نظرتها إلى (الشاعر) باعتباره حامل رسالة، كما تناصت تلك القصائد، مع ملاحظة البعد الذاتي لتلك النصوص، وإن كان نص (القصيبي) أشدها ذاتية، لكننا يمكن أن نخرج من ذلك أن الشعراء لم يكونوا يطرحون شأناً شخصياً ، بل حديثاً عاماً عن (الشاعر) ، كما أن التناص هنا هو حول فكرة عامّة، ونظرة المجتمع للشاعر، ولعل هذا يطرح قضية هامّة وهي نظرة المجتمع إليه وكأنه مخلوق خرافي، ومن المسؤول عنها ؟ ولعل الشعراء يتحمّلون الكثير من المسؤولية باعتبارهم يسعون لتكريس صورتهم المختلفة عن الآخرين ، والنصوص السابقة تدخل ضمن ذلك الإطار فيما عدا نص (الحميدين) الذي ظهر فيه الشاعر رافضاً تحمّل أخطاء الآخرين من جهة، ومنكراً قدرته الخرافية على التغيير.

(١) الحميدين، سعد، الأعمال الشعرية، ص ٤٥-٤٧ .

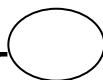
الخاتمة

إذا كانت الدراسات والإشارات التي تناولت العنوان قد اختلفت في الحديث عن علاقته مع النص، فهي قد أجمعت على أهميته ودوره في دعم دلالة النص وتوجيهها أحياناً ، ورغم تأخر القصيدة في حمل العنوان الذي سبقتها إليه المصنّفات النثرية إلا أنّها أدركت أهميته، وعنيت بها وفق تطوّر الوعي لدى المبدع الذي هو جزء من تطوّر التجربة الشعرية بصفة عامة ، ولم يكن ظهور العنوان بداية بمعزل عن المؤثرات والعوامل التي عزّزت ظهوره ومنها :

- تأثر الشعراء بعنونة الكتب النثرية ، وإن كان ذلك بشكل متأخر.
 - المد الرومانسي ، حيث حرص الرومانسيون على إعطاء نصوصهم هوية خاصة، دفعهم لها شعورهم بأن هذه النصوص ماهي إلا كائنات حيّة تحتاج أن توهب اسماً يميّزها عن غيرها ويمنحها استقلالها وحياتها الخاصة التي تضمن لها الاستمرارية بشكل أو بآخر.
 - تأثر الشعراء بما تصل إليه التجارب الشعرية في العالم بصفة عامة.
 - ظهور التدوين والطبع .
- وفي هذا البحث حاولت أن أدرس العنوان من خلال النص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية، ويمكن القول في نهاية هذه الدراسة ، إن أهم النتائج التي توصلت إليها تتمثل فيما يأتي:
- ❖ إدراك الشعراء والنقاد على حد سواء لأهمية العنوان.
 - ❖ مواكبة الشعراء السعوديين للتجارب الأخرى عربية وعالمية في مسألة العنوان.
 - ❖ تفاوت الشعراء في إدراك أهمية العنوان والعناية به .
 - ❖ محدودية الإبداع في العنوان عند ضياء الدين رجب وميله إلى التقليدية بحكم طبيعة قصيدته ، وغلبة عناوين المناسبات حيث كان "من شعراء المناسبات وله شعر وافر فيها"^(١).

(١) الحامد ، عبدالله ، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية ، ص ٢٩٥.

- ❖ تنوّع تجربة القصصيّ و غناها أدّى إلى تنوّع العنوان لديه ، كما أن ثقافته ووعيه بتجارب الآخرين جعله يتقدّم على كثير من الشعراء السعوديين في هذا السياق .
 - ❖ تعقيد العنوان لدى الحميديين وحدثته جزء من نصه الشعري ، الذي جنح إلى الرمزيّة ، وهذا لايعني عدم إدراك الحميديين لأهمية العنوان الذي يبدو أكثر نضجاً .
 - ❖ تنوّع عناوين الشعراء في علاقتها بالقصيدة ، بين الاستبطاء من داخل القصيدة أو من خارجها أو المجاوزة بين الاثنين .
 - ❖ تعدّد وظائف العنوان لدى النماذج ، بين الإخبارية والدلالية والتأويليّة .
 - ❖ تنوّع التشكيل الفني واللغوي للعنوان ، وبرز ذلك بشكل أوضح لدى القصصيّ والحميديين .
 - ❖ اختلاف الشعراء في كميّة ونوعية التناصت مع التجارب الأخرى .
 - ❖ تباين الشعراء في مستوى الصورة الفنيّة .
 - ❖ اختلاف النماذج هو اختلاف تنوّع يثري دراسة التجربة الشعرية السعودية ، ويدفع للمزيد من الدراسة والاهتمام .
 - ❖ تنوّع تجربة النماذج في مستويات مختلفة من العنوان ، مثل الطول والقصر ، والرمزية والشعريّة .
 - ❖ خضوع النماذج - غالباً - لمحيطها الإبداعي ، فالمباشرة وعناوين المناسبات عند ضياء الدين رجب ، والطابع الرومانسي للعناوين عند القصصيّ ، والرمزية وتعقيد العنوان لدى الحميديين .
- وأخيراً فإننا نحتاج إلى مزيد من الدراسات التي تتناول العنوان ، وتسبر أغواره ، بل تجاوز ذلك إلى كشف ثراء تجربتنا الشعرية ، وتنوّعها ، ومواكبتها للتجارب الأخرى ، وتفوقها أحياناً ، وهذا دور الباحثين الذين يتطلّعون إلى الإسهام في خدمة أدبهم ووطنهم .
- والحمد لله رب العالمين .



المصادر والمراجع



- القرآن الكريم .
- أبو ريشة ، عمر: ديوانه ، دار العودة ، بيروت، لبنان، (١٩٨٨م).
- أبو ماضي ، إيليا : ديوانه. علّق عليه: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة النور، ط١، بيروت، لبنان، (١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م).
- أبو موسى ، محمد :
- التصوير البياني ، مكتبة وهبة ، ط٣ ، القاهرة، (١٤١٣هـ / ١٩٩٣م).
- دلالات التراكيب (دراسة بلاغية) ، مكتبة وهبة ، ط٢ ، القاهرة، (١٤٠٨هـ / ١٩٨٧م).
- أبو هيف ، عبد الله : الحداثة في الشعر السعودي ، قصيدة سعد الحميدين نموذجاً ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، الدار البيضاء، المغرب ، (٢٠٠٣م).
- إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه ، دار الفكر ، ط٧ ، (١٩٨٧م).
- إيكو إمبرتو :
- القارئ في الحكاية ، ترجمة : إنطوان أبوزيد ، المركز الثقافي العربي، ط١ ، الدار البيضاء، (١٩٩٦م).
- إيكو ، أمبرتو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، (٢٠٠٠م).
- البازعي ، سعد ، والرويلي ، ميجان: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط٣ ، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٢م).
- باقازي ، عبد الله أحمد : شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصيغة ، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط١ ، (١٤١٢هـ / ١٩٩١م).
- بدوي ، أحمد أحمد : أسس النقد الأدبي عند العرب ، دار نهضة مصر للطباعة ، (سبتمبر ١٩٩٦م).
- البرقوقي ، عبد الرحمن : شرح ديوان المتنبّي ، دار الكتاب العربي ، ط٢ ، مج١ ، ج٢ ، بيروت ، لبنان، (١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م).



- بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة : رمضان عبد التوَّاب /عبدالحليم النجار/يعقوب بكر، دار المعارف ، ج ١ - ٦ .
- البطل ، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط ١، (١٩٨٠م) .
- بنيس، محمد : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار تويقال، ط ٣، (٢٠٠١م)
- بهجات ، عاطف السيد : الحزن في شعر عبده بدوي (دراسة في العنوان) ، دار الهاني للطباعة والنشر، ط ١، القاهرة، (٢٠٠٣م) .
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، مكتبة الحياة، بيروت، مج ٩.
- الجاحظ، عمرو بن بحر:الحيوان، تحقيق : عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط ٣، (١٩٦٩م).
- الجرجاني ، عبد القاهر:
- أسرار البلاغة، قراءة وتعليق:محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط ١، (١٤١٢هـ / ١٩٩١م).
- دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ٣ ، (١٤١٣هـ / ١٩٩٢م).
- الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، شرح وتحقيق :محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، مطبعة الحلبي، القاهرة .
- الجزار ، محمد فكري : العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٢.
- الحامد ، عبد الله : الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن ، دار الكتاب السعودي ، ط ٢ ، الرياض، (١٤١٣هـ/١٩٩٣م).



- حرب ، علي : نقد النص ، المركز الثقافى العربى ، ط ٤ ، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٥م).
- حليفي ، شعيب : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ ، القاهرة ، (٢٠٠٤م).
- الحميد .عبدالله سالم : شعراء من الجزيرة العربية ، ط ١ ، دار طويق ، (١٤١٣هـ / ١٩٩٢م).
- الحميدى ، سعد : الأعمال الشعرية ، دار المدى ، ط ١ ، دمشق ، (٢٠٠٣م).
- الخضيرى ، صالح بن عبدالله بن عبدالعزيز: الصورة الفنية في الشعر الإسلامى عند المرأة العربية في العصر الحديث ، ط ١ ، مكتبة التوبة ، (١٤١٤هـ / ١٩٩٣م).
- الرافعى ، مصطفى صادق : أوراق الورد (رسائلها ورسائله) ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، ط ١ ، (٢٠٠٠م) .
- الرشيد ، عبد الله : العنوان في الشعر السعودى بوصفه مظهرا إبداعياً ، ضمن (عقدان من الإبداع الأدبى السعودى) ، نادى القصيم الأدبى ، بريدة ، (١٤٢٣هـ).
- رضوان. محمد :
- نزار قباني (شهرىار الزمان)، دار الكتاب العربى ، ط ١ ، القاهرة ، (٢٠٠٥م).
- إبراهيم ناجى (شاعر الأطلال)، دار الكتاب العربى ، ط ١ ، القاهرة ، (٢٠٠٤م).
- ريكور ، بول : نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، المركز الثقافى العربى . ط ١ ، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٣م).
- زايد ، علي عشري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، (١٩٧٨م).
- زمخشري ، طاهر : مجموعة النيل ، مطبوعات تهامة ، ط ١ ، (١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م) .
- الزهرانى ، صالح سعيد : المصباح والصولجان (دراسة في نقد الأكاديميين السعوديين للشعر السعودى)، جامعة أم القرى، ط ١ ، (١٤٢٤هـ).



- زينو ، إيمان: ساعة حب مع نزار قباني ، مركز الراية ، ط ١ ، (٢٠٠٦م).
- الساسي، عمر الطيّب: الموجز في تاريخ الأدب السعودي، مكتبة دار زهران ، ط ٢ ، جدة، (١٤١٥هـ/١٩٩٥ م).
- سرحان ، هيثم : إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، دارالحوار، ط ١ ، اللاذقية، (٢٠٠٣م).
- السيّاب ، بدر شاكر: ديوانه، دار العودة، مج ٢، بيروت (٢٠٠٠م).
- الشبل، محمد سليمان: نداء السحر، نادي الرياض الأدبي، ط ١، (١٩٧٩م).
- شحاتة، حمزة: ديوانه، دار الأصفهاني للطباعة ، ط ١ ، جدة، (١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م).
- شلق ، تاج الدين : شرح ديوان جرير ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، (١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م).
- الشنطي ، محمد صالح :في الأدب العربي السعودي (فنونه واتجاهاته ونماذج منه)، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط ٢، حائل، (١٤١٨هـ/١٩٩٧م).
- شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١ ، بيروت، لبنان، (١٩٩٤م).
- صالح ، بشرى موسى :
- نظرية التلقي ، المركز الثقافي العربي، ط ١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، (٢٠٠١م).
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، (١٩٩٤م) .
- ضياء الدين رجب : ديوانه، (جمع وتقديم : محمد علي مغربي) ، دار الأصفهاني للطباعة بجدة.
- الطعمة ، صالح جواد : الشعر العربي الحديث مترجماً (ملاحظات حول محاولة غازي القصيبي)، نادي الرياض الأدبي، ط ١ ، (١٤٠١هـ/١٩٨١م).
- عباس ، إحسان:



- فن الشعر، دار الثقافة، ط، ٢بيروت، لبنان.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، ط ٢، عمان، الأردن، (١٩٩٣م).
- عباس، محمود جابر: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث (علامات في النقد)، ج ٤٦، نادي جدة الأدبي، (١٤٢٣هـ).
- عبد الصبور، صلاح: ديوانه، دار العودة، بيروت، لبنان، (١٩٩٨م).
- العدوانى، معجب: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافى، ط ١، جدة، (رمضان ١٤٢٣هـ/نوفمبر ٢٠٠٢م).
- العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (١٤٠٦هـ/١٩٨٦م).
- العلاق، علي جعفر:
- الدلالة المرئية، دار الشروق، ط ١، عمان، الأردن، (٢٠٠٢م).
- في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق، ط ١، عمان، الأردن، (٢٠٠٣م).
- عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، القاهرة، (١٩٨٨م).
- الغدامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظريّة)، النادي الأدبي، ط ٢، جدة، (١٩٩٢م).
- فضل، صلاح: علم الأسلوب، النادي الأدبي الثقافى بجدة، ط ٢، (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م).
- فقي، محمد حسن: الأعمال الكاملة، ج ٤- ٨، الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط ١، جدة.
- فهمي، ماهر حسن: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، دار قطري بن الفجاءة، ط ٢، (١٤٠٥هـ/١٩٨٥م).
- الفيصل، عبد الله، وحي الحرمان، دار الأصفهاني، ط ١، (١٤٠٠هـ/١٩٨٠م).



- الفيضي ، عبدالله أحمد :حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ، نادي الرياض الأدبي، ط ١، الرياض، (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م).
- القاموس المحيط، : الفيروز أبادي، مؤسسة الرسالة، ط ٧، ، بيروت، لبنان، (٢٠٠٣م) .
- قبّاني، نزار: المجموعة الشعرية الكاملة، منشورات نزار قبّاني، ط ١٥، بيروت ،باريس، (٢٠٠١م).
- القرشي ،عالي سرحان :شخصية الطائف الشعرية، إصدار لجنة المطبوعات في التشييط السياحي بالطائف ، ط ١، الطائف، (١٤٢١هـ/٢٠٠٠م).
- القصيبي، غازي عبدالرحمن :
 - المجموعة الشعرية الكاملة ، مطبوعات تهامة ، ط ٢، (١٤٠٨هـ/١٩٨٧م).
 - يا فدى ناظريك ، مكتبة العبيكان ، ط ٢، (١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م).
 - قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ، بيروت، (٢٠٠٢م).
 - ١٠٠ ورقة ورد، مطبوعات تهامة ، ط ١، جدة، (١٤٠٦هـ/١٩٨٦م).
 - ١٠٠ ورقة ياسمين، مطبوعات تهامة ، ط ١، جدة، (١٤١٥هـ/١٩٩٥م).
 - عقد من الحجارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ، بيروت ، لبنان ، (٢٠٠٤م).
 - الأشج ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت ، لبنان ، (٢٠٠١م).
 - سحيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت ، لبنان ، (٢٠٠٢م).
 - سيرة شعرية، تهامة للنشر ، ط ٣، جدة، (١٤٢٤هـ).
 - واللون عن الأوراد، دار الساقى ، ط ١، بيروت ، لبنان ، (٢٠٠٠م).
 - للشهداء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١، بيروت ، لبنان ، (٢٠٠٢م).
 - ورود على ضفائر سناء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت ، لبنان، (٢٠٠٤م).



- قصائد أعجبتني، مكتبة العبيكان ، ط٢، (١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م).
- التنمية وجهاً لوجه ، مطبوعات تهامة ، ط٢، (١٤١٠هـ/١٩٨٩م).
- مع ناجي ومعها ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ، لبنان ، (١٩٩٩م).
- القط ، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، (١٤٠١هـ / ١٩٨١م).
- القيرواني ، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: د. محمد قرقران، دار المعرفة، ط١، ج١، (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م).
- لحمداني ، حميد: القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط١، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٣).
- لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، ط١، بيروت ، لبنان، (٢٠٠٠م).
- اللهب ، أحمد سليمان :صورة المرأة في شعر غازي القصيبي ، دار الطليعة الجديدة ، ط١، دمشق، (٢٠٠٣م) .
- معجم المقاييس في اللغة ، ابن فارس، تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر ، ط١ ، بيروت، (١٤١٥هـ/١٩٩٤م).
- المعقل ، عبد الله : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث (نصوص مختارة ودراسات) ، المفردات للنشر ، ط١ ، مج٢، الرياض، (١٤٢٢هـ/٢٠٠١م).
- مفتاح ، محمد :
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، ط٤، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٥م).
- المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، الدار البيضاء، المغرب ، (١٩٩٩م).
- ناجي ، إبراهيم : ديوانه، دار العودة ، بيروت ، (١٩٩٩م).
- ناظم ، حسن : البنى الأسلوبية (دراسة في إنشودة المطر للسياب) ، المركز الثقافي العربي ، ط١، الدار البيضاء، المغرب ، (٢٠٠٢).



- نوفل، يوسف حسن: أدباء من السعودية، دار العلوم، ط ١، القاهرة، (١٩٨٢ م).
- الوهبي، فاطمة عبدالله: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٢ م).
- اليافي، نعيم: أوهاج الحداثة (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١، دمشق، (١٩٩٣ م).
- يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٥ م).
- يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة، المركز الثقافي العربي والدار العربية للعلوم، ط ١، (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥ م).



– الدوريات :

- إبرير ، بشير :بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشعاري ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد ٤١١، دمشق، (٢٠٠٥م).
- الأيوبي ، سعيد : عتبات النص ، مجلة علامات، وزارة الثقافة المغربية ، العدد ١٩ (٢٠٠٣م).
- بنكراد ، سعيد : ثمّلات البارد والساخن ، مجلة علامات ،وزارة الثقافة المغربية، العدد ٢٠(٢٠٠٣م) .
- حداد، علي : مقارنة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب- دمشق ، العدد ٣٧٠ ، (شباط ٢٠٠٢م).
- داغر ، شربل : التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية للكتاب، م٢٦١ ، العدد ١ ، القاهرة ، (١٩٩٧م).
- رجب، ضياء الدين :
- ياطير ، مجلة المنهل ، مج ٢٧ ، (نوفمبر – تشرين أول ١٩٦٦م / رجب ١٣٨٦هـ).
- يافيصلاً ، جريدة أم القرى ، (٢٠ ربيع ثان ١٣٦٥هـ / ١٥ مارس ١٩٤٩م).
- يا إله الحجيج ، مجلة المنهل ، السنة الثامنة والثلاثون ، (صفر ١٣٩٢هـ مارس ١٩٧٢م).
- ساعة في البحر ، مجلة المنهل ، مج ٨ ، العدد ٧ ، (رجب ١٣٦٧هـ / مايو- يونيو ١٩٤٨م).
- السماعيل ، عبدالرحمن ، مجلة جامعة الملك سعود ، م ١ ، الأدب (١) ، (١٤١٦هـ / ١٩٩٦م).
- العضيبي ، عبدالله محمد : الرؤيا والتفسير، مجلة البيان، العددان ٣٣٦-٣٣٧ ، (يوليو- أغسطس ١٩٩٨م).
- نجم ، مفيد : (التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللا شعور)، جريدة الخليج ، ملحق بيان الثقافة ، العدد ٥٥ ، (يناير ٢٠٠١م).



فهرس الموضوعات

٨ - ٢	المقدمة
٢٢ - ٩	التمهيد:
١١ - ١٠	المعنى المعجمي للعنوان
١٦ - ١١	العنوان في الشعر القديم
٢٢ - ١٧	العنوان في الشعر الحديث
١٢١ - ٢٣	الفصل الأول : آليات استتباط العنوان
٧١ - ٢٤	المبحث الأول :
٥٨ - ٢٦	١ - الاستتباط المعجمي الصريح
٧١ - ٥٨	٢ - الاستتباط المعجمي المشتق
٩٤ - ٧٢	المبحث الثاني : العنوان الدلالي
١٢١ - ٩٥	المبحث الثالث : العنوان المزدوج
٢١٨ - ١٢٢	الفصل الثاني : وظائف العنوان
١٥٣ - ١٢٣	المبحث الأول : الوظيفة الإخبارية
١٨٣ - ١٥٤	المبحث الثاني : الوظيفة الدلالية
٢١٨ - ١٨٤	المبحث الثالث : الوظيفة التأويلية
٣٢٨ - ٢١٩	الفصل الثالث : التشكيل الفني
٢٤٧ - ٢٢٠	المبحث الأول : الأسلوب
٢٦٩ - ٢٤٨	المبحث الثاني : الصورة الفنية
٣٢٨ - ٢٧٠	المبحث الثالث : التناس
٣٣٠ - ٣٢٩	الخاتمة
٣٤٠ - ٣٣١	المصادر والمراجع

